les feuillets des benjamins de la musique

«MUSIQUE ET CULTURE» - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - C.C.P. Strbg 484.48 W
Association agréée par les Ministères de l'Education, de la Culture, de la Jeunesse et des Sports.

Série 24 - Juin 1981 - N° **9** Publication mensuelle

à propos de... PERCUSSION

SOMMAIRE

- **Petite histoire de la percussion**
- **Les instruments à percussion:**
  - **catégorie des «peaux»**
  - **catégorie des «métaux»**
  - **catégorie des «bois»**
  - **catégorie des «lames»**

Jeunes amis,

Vous ignorez peut-être à quel point le monde de la percussion est un vaste domaine, prodigieux, immense et varié.

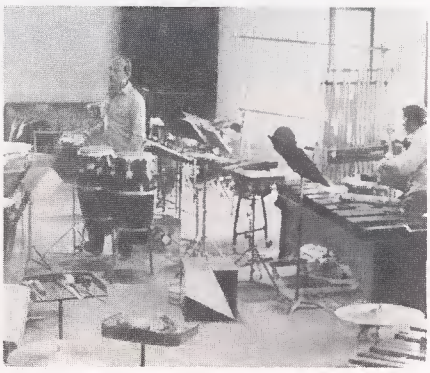
Prodigieux, car on y trouve une multitude d'instruments tous aussi séduisants et étranges les uns que les autres. Bien sûr, vous connaissez la timbale, le tambour, la caisse claire, les cymbales, le triangle..., etc., couramment utilisés dans nos orchestres.

Mais il en existe bien d'autres qui nous viennent de pays lointains ou qui sont tout simplement dus à l'ingéniosité sans cesse renouvelée de nos facteurs d'instruments.

A telle enseigne que, face à la multiplicité du matériel à percussion existant actuellement, nous avons choisi de vous parler ce mois-ci des seuls instruments dont nous nous servons dans notre musique occidentale. Et vous verrez qu'il y en a déjà un nombre fort appréciable!

petite histoire de la percussion

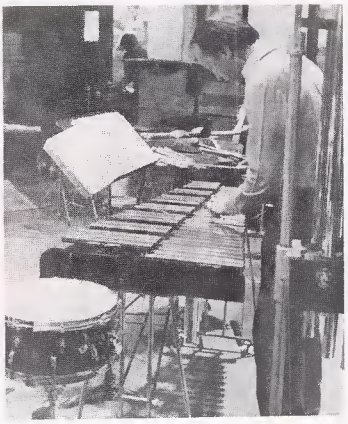
L'origine de la percussion est très ancienne et se perd dans la nuit des temps, lorsque nos lointains ancêtres frappaient dans leurs mains ou tapaient un bout de bois ou une pierre avec un objet quelconque.
Et pourtant, fort curieusement, on a parfois tendance à considérer que la percussion est née au début de notre siècle. Ce qui est... ni tout à fait juste, ni tout à fait faux!...



Au Moyen Age et à la Renaissance, la percussion est rarement utilisée dans la musique dite «classique». Ce n'est, par la suite, qu'avec des compositeurs comme Lully ou Haydn que l'on reconsidère sa place dans l'orchestre. En fait, il s'agit principalement de celle des timbales, employées parfois à côté du triangle, de la crécelle ou du petit tambour.

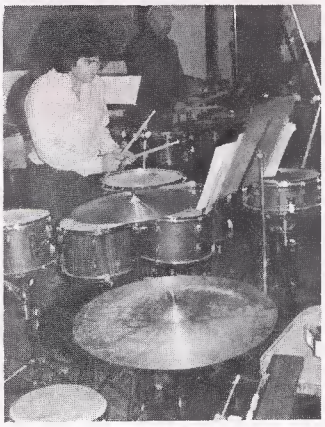
Pourtant, peu à peu, la percussion est employée comme un élément descriptif (orage, tonnerre), susceptible d'apporter une couleur musicale intéressante au cours d'un morceau. Ainsi, en

est-il par exemple chez Mozart et surtout Beethoven. Mais c'est Berlioz qui, le premier, reconnaît l'importance des percussions dans l'orchestre. Imaginez que: pour son *Requiem,* il prévoit 16 timbales et 8 timbaliers!... et pour sa *Symphonie fantastique,* des cymbales frappées et suspendues, des tambours militaires, 4 timbales, 4 grosses caisses et 2 cloches d'église!... Il est d'ailleurs tellement enthousiaste qu'il effectue de nombreuses démarches en vue d'obtenir, mais en vain, l'ouverture d'une classe de percussion au Conservatoire de Paris!... Il faudra attendre encore un siècle avant que ce vœu soit exaucé.



Donc, lentement mais avec ténacité, la percussion acquiert la place qui lui revient dans l'histoire de la musique occidentale. Pourtant, il faut savoir que si dans notre musique cette place est longue à être reconnue, ailleurs, en Afrique, en Asie ou au Moyen-Orient, les instruments de percussion ont toujours représenté la base de la musique et ceci de tout temps. D'ailleurs à partir du moment où ces civilisations lointaines ont fait l'objet d'explorations systématiques, leurs musiques, jusqu'alors quasiment inconnues, deviennent familières à nos oreilles occidentales et influencent considérablement nos musiciens, qui iront jusqu'à utiliser tels quels certains instruments typiques, en raison de leurs sonorités particulièrement intéressantes.

Mais revenons en Occident. A la fin du XIX^{e} siècle, la percussion commence à être appréciée et de plus en plus utilisée par des compositeurs tels que Brahms, Rimsky-Korsakov ou Saint-Saëns. (Vous souvenez-vous avoir déjà entendu la *Danse Macabre* de Camille Saint-Saëns? Si oui, vous vous rappelez certainement le passage à découvert confié au xylophone, chargé d'évoquer... la danse des squelettes!)



Un peu plus tard encore, Claude Debussy, Manuel de Falla et surtout Igor Stravinsky, Bela Bartok, Darius Milhaud et Edgar Varèse lui réservent une place de premier plan. C'est ainsi que Varèse compose la première œuvre pour 13 percussionnistes seuls, jouant de 35 instruments.

Désormais la percussion devient, dans la plupart des cas, l'instrument principal pour lequel écrivent de très nombreux compositeurs: Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Jannick Xenakis, Karlheinz Stockhausen, John Cage, André Jolivet, François-Bernard Mâche... et bien d'autres encore, attirés par ses sonorités tour à tour mystérieuses, étranges, fougueuses ou émouvantes.

Pour servir au mieux ces musiques, de nombreux artistes se sont spécialisés dans l'étude de cette famille instrumentale d'autant plus que maintenant la plupart des conservatoires possèdent une classe de percussion. Ainsi, peut-on citer en France les noms de Sylvio Gualda, Jean-Pierre Drouet ou ceux des 6 musiciens qui forment l'excellent groupe des «Percussions de Strasbourg» qui a eu le mérite — et la chance — de susciter un nombre considérable d'œuvres qui lui sont particulièrement dédiées (Créé en 1961, le groupe fête cette année son 20^{e} anniversaire).

Les illustrations qui émaillent notre *Petite histoire de la percussion* ont été prises sur le vif durant l'enregistrement de *Iémanja* de Jean Courtioux, à Strasbourg, en avril 81. Cette œuvre, créée et enregistrée pour nous par le groupe des «PERCUSSIONS DE STRASBOURG», fera l'objet d'un nouveau disque, que nous aurons le plaisir de vous proposer dès la prochaine rentrée scolaire, et qui présentera l'originalité de vous inviter à participer en tant qu'instrumentiste à l'exécution de l'œuvre.

PERCUSSION: les «peaux»

▷ **la timbale** est constituée d'un fût en cuivre, recouvert d'une peau, dont le diamètre atteint environ 80 cm. De nos jours, son accord est facilité par un jeu de pédale.

En raison de l'étendue relativement restreinte d'une timbale, on utilise généralement un jeu de 4 instruments de tailles différentes à l'orchestre symphonique.

▷ **la grosse caisse** donne un son indéterminé, grave et percutant. Il existe des modèles de tailles très différentes.

▷ **la caisse claire** se joue avec des baguettes, sur la peau supérieure. Le timbre clair et métallique de l'instrument est obtenu par un faisceau de ressorts, plaqués contre la peau inférieure.

▷ **la tarolle,** sorte de caisse claire plate, a une sonorité très aiguë.

▷ **le tambour militaire** émet un son plus ample, plus grave et plus sourd que la caisse claire.

▷ **le tambour de basque** ne comporte qu'une seule peau, tendue sur un cercle de bois garni de cymbalettes.

▷ **le tambourin,** à peau unique lui aussi, est généralement frappé avec les doigts.

▷ **le tambourin provençal** est, en réalité, un tambour retourné, au fût long et étroit. Le timbre est constitué par une cordelette tendue sur la peau supérieure qui, en vibrant, produit un son nasillard évoquant le chant des cigales.

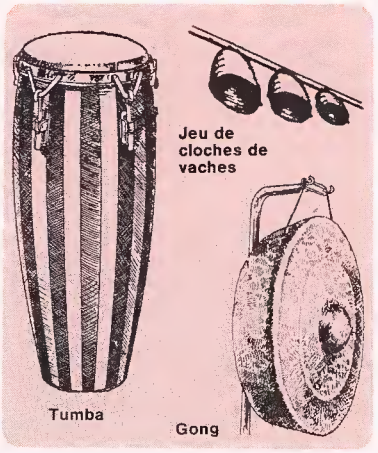
▷ **les toms-toms,** à la sonorité ronde et profonde, existent en différentes tailles: aigu, médium, grave.

▷ **les bongos** vont par paires et donnent deux timbres de hauteur contrastée.

▷ **les tumbas** sont d'origine africaine et se jouent avec les mains de même que les bongos. Leur fûts allongés évoquent la forme d'une amphore.

▷ **les timbales créoles** ont des fûts cylindriques plus courts et sont joués avec de fines baguettes de bois.

▷ **le tambour à corde** se présente comme un tom-tom grave; au centre de la peau est fixée une corde, maintenue par un nœud. En tirant sur cette corde, on obtient, par vibration de la peau, un son grave et caractéristique.



▷ **les cymbales frappées** sont deux disques de cuivre que l'on entrechoque.

▷ **la cymbale suspendue** est posée sur un pied et frappée à l'aide d'une baguette. Il existe différentes sortes de cymbales, produisant des effets variés: la *cymbale turque* avec son dôme central est la plus courante; la *cymbale chinoise,* caractéristique par son bord retourné, a un son cassant, à la fois lugubre et solennel; la *cymbale à clous* met en vibration une série de rivets légers qui donnent une résonance métallique prolongée.

▷ **la cymbale charleston** est constituée de deux cymbales superposées, entrechoquées par l'intermédiaire d'une pédale.

▷ **les crotales** sont des petites cymbales plates, à la résonance longue et puissante. Elles émettent des notes précises et peuvent constituer une gamme complète.

▷ **le gong,** en bronze, aux bords relevés et à bosse centrale, existe dans toutes les tailles et donne des sons définis.

▷ **le tam-tam,** large plateau en cuivre, émet des sons prolongés, graves et profonds, d'une étonnante puissance.

▷ **le triangle** est une tige métallique, de forme triangulaire, au timbre clair et cristallin.

▷ **les cloches-tubes** se présentent sous forme d'une série de tubes métalliques de longueurs différentes, suspendus à un portique et frappés à l'aide d'un maillet en bois.

▷ **les cloches de vache,** ou *cow bells,* sont caractéristiques par leur son sec et court. Elles peuvent donner un son relativement défini.

▷ **les cencerros** sont des cloches de vache disposées en clavier, pouvant s'étendre sur 3 octaves et demie. Leur forme arrondie et bombée leur donne une sonorité plus ample et pleine.

▷ **les sonailles hindoues** sont aiguës et d'un son cristallin.

▷ **les enclumes** se présentent sous forme de tubes métalliques.

PERCUSSION: les «métaux»

PERCUSSION: les «bois»

▷ **les castagnettes** sont composées de deux coques identiques, de bois dur évidé, frappées l'une contre l'autre.

▷ **les claves** sont constituées de deux tiges de bois dur (palissandre ou ébène) que l'on entrechoque.

▷ **le wood-block** est un bloc de bois évidé, frappé à l'aide d'une baguette, au son sec et mat.

▷ **le bloc chinois,** ou *temple block,* en bois de camphre, possède un son rond, sourd et caverneux. Il a la forme d'un gros grelot.

▷ **le fouet** se compose de deux lames de bois reliées par une charnière à l'une de leur extrémité. Il produit un claquement sec et incisif.

▷ **le tambour de bois** est un tronçon d'arbre, fendu à l'intérieur, creusé et vidé pour former une caisse de résonance. Une fente est située en son centre, dont les deux «lèvres» possèdent chacune un son différent. On utilise des mailloches en bois ou en caoutchouc très dur.

▷ **le guiro,** encore appelé familièrement *gratouillette,* est à l'origine un long fruit sec et creux que l'on gratte à l'aide d'une petite baguette sur son côté strié. Il est essentiellement utilisé dans les rythmes sud-américains.

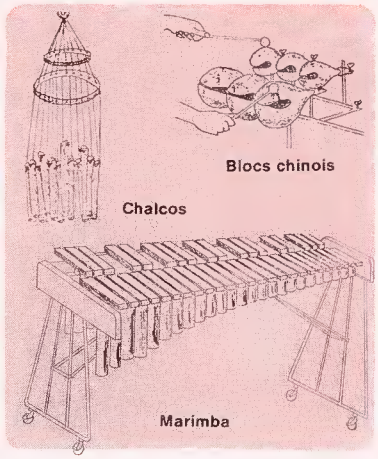
▷ **les maracas,** utilisés par paire, se jouent par petites secousses. Ce sont des sortes de hochets de bois, à l'intérieur desquels roulent des billes de plomb.

▷ **les mokubios,** d'origine japonaise, sont de petits blocs ronds, très sonores et de tailles différentes.

▷ **les chalcos,** sorte de cloches-tubes en bambou, également d'origine japonaise, sont suspendus en nombre et s'entrechoquent à la manière des carillons de magasin.

▷ **la crécelle,** connue comme jouet, produit une série de claquements secs et puissants. Il est possible de pratiquer des nuances en diminuant la pression des lamelles de bois sur la crémaillère.

▷ **le chocalhos** se présente sous la forme d'un tube de bois (ou de métal), vidé et fermé, contenant des grains de sable ou de métal. On le secoue pour donner un rythme rapide et continu.



▷ **le xylophone** peut couvrir jusqu'à 4 octaves. Ses lames en bois de palissandre sont disposées tel un clavier de piano, et produisent un timbre caractéristique, sec et court.

▷ **le xylorimba** est l'alto de la famille des xylophones. Ses lames plus larges et plus sonores donnent un timbre plus doux et feutré.

▷ **le marimba,** instrument folklorique des pays d'Amérique Centrale, est le plus grave des xylophones. Des tubes de résonance, placés sous chaque lame, permettent de renforcer la sonorité de l'instrument.

▷ **le marimbaphone,** construit en 1967 à l'initiative des «Percussions de Strasbourg», offre une tessiture exceptionnelle de 5 octaves et une tierce. C'est, en fait, un xylophone et un marimba réunis.

▷ **le jeu de timbres,** ou «*glockenspiel*», est un instrument à lames métalliques, au timbre clair et poétique.

▷ **le vibraphone** est également muni de lames d'acier. Dans chacun de ses résonateurs se trouve une ailette mobile, actionnée par un moteur électrique, qui, selon la vitesse de rotation, provoque un vibrato plus ou moins ample.

▷ **le célesta** est un instrument à clavier, semblable à un petit piano, mais dont les cordes sont remplacées par des lames de métal. Sa sonorité cristalline est d'une grande pureté. Il s'apparente au jeu de timbres ou au métallophone avec, toutefois, l'avantage de permettre une exécution aisée des arpèges, des accords et des traits rapides.

Tchaïkovsky est le premier à utiliser le célesta, en 1891-92, qui apparaît en soliste dans la *Danse de la Fée-Dragée* de *Casse-Noisette.* L'instrument connaît un accueil enthousiaste (Ravel, Stravinsky, Bartok...) et, très vite, gagne sa place à l'orchestre symphonique.

PERCUSSION: les «lames»

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 5/81 - Dépôt légal: 2e trimestre 1981 - N° d'ordre 1332/81
Commission paritaire N° 35.860

CES

FICHE TECHNIQUE
Les instruments de musique

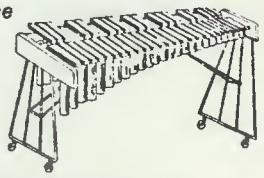
LA PERCUSSION
1- instruments à lames (claviers)

Famille : *percussion*

Catégorie : ***instruments à lames (claviers), à sons déterminés*** (dans leur facture moderne, ils adoptent une disposition des lames identique à celle du clavier du piano)

Instruments, se répartissant en

1. ***xylophones,*** jeux de lames de bois (en grec, *xylo* = bois) :
   1.1 ***xylophone*** - 1.2 ***marimba*** - 1.3 ***xylorimba*** - 1.4 ***marimbaphone***
2. ***métallophones,*** jeux de lames de métal :
   2.1 ***jeu de timbres*** ou ***glockenspiel*** - 2.2 ***célesta*** - 2.3 ***vibraphone***

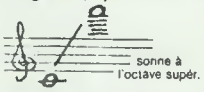


1.1 LE XYLOPHONE

• Le principe d'un instrument à percussion composé de lames de bois dont les sons sont amplifiés par une caisse de résonance (fosse creusée dans la terre, corps de l'instrumentiste, tronc creusé ou fruits évidés et séchés) est très ancien et puise ses origines dans les traditions religieuses asiatiques.
Ce type d'instrument existe également en Afrique sous le nom de balafon, qui donne naissance au xylophone européen (XV[e] siècle), ainsi qu'au marimba.
Instrument rudimentaire et portable, le xylophone est l'attribut habituel des musiciens ambulants et, curieusement, reste très longtemps lié à l'idée de la mort. Ignoré des compositeurs, il est très répandu comme instrument populaire (psaltérion de bois, claquebois...). Après une évolution obscure, il sort de l'ombre au XIX[e] siècle, et, sous le nom de xylophone, fait son entrée à l'orchestre symphonique en 1874, dans la *Danse Macabre* de C. Saint-Saëns.

• Instrument chromatique, le xylophone présente deux rangées de lames en bois de palissandre, de rose du Honduras, de noyer ou de faux rose de Madagascar (lames synthétiques à l'étude), disposées à la manière du clavier du piano. Ce n'est qu'à partir de 1920, dans le souci d'élargir la tessiture dans le grave, que l'on dispose sous chaque lame un tube résonateur métallique.

Tessiture courante : 3 octaves



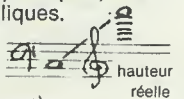
Baguettes : dures, en bois, ébonite, caoutchouc, plastique. Sonorités sèches, courtes et cassantes, dont la couleur varie selon l'intensité de l'attaque et la nature des baguettes.

• Au XX[e] siècle, le xylophone voit son répertoire se diversifier : Stravinsky (*L'Oiseau de Feu, Pétrouchka...*), Ravel (*Ma Mère l'Oye*), Bartók (*Musique pour cordes, piano, célesta et percussion*), Debussy, Berg, Gershwin, Kodály, Prokofiev, Roussel, Schoenberg...
Le développement de la technique des percussionnistes (notamment le jeu à 4 baguettes) aidant, le xylophone accède rapidement au rang de soliste, à la fois dans les oeuvres du répertoire (Varèse, Jolivet, Britten, Chostakovitch, Berio, Amy, Penderecki...), dans le *Concerto* que lui consacre Milhaud et dans les oeuvres pour percussions seules (Stockhausen, Xénakis, Chavez, Kabelac, Serocki...).

1.2 LE MARIMBA

• Au XVI[e] siècle, le balafon africain est introduit par les esclaves noirs sur le continent américain, où il donne naissance au marimba (dénomination indienne). Celui-ci se répand en Amérique Centrale, et devient l'instrument national au Guatémala et au Mexique, où il fait toujours partie des traditions musicales folkloriques. Il se présente comme un xylophone plus perfectionné, très grand (sa tessiture couvre jusqu'à 4 octaves), joué par 2, 3, voire 4 instrumentistes.
Chacune de ses lames possède un résonateur en bois, dont le timbre si particulier (différents des marimbas de facture moderne) est dû à une languette fixée à l'intérieur. Ses sonorités pleines et chaleureuses, lui ont valu d'être surnommé poétiquement "le bois qui chante" par les Mexicains.

• Des matériaux nouveaux (fibre de verre, plastique) sont actuellement testés pour remplacer les traditionnels bois de rose et de palissandre, dont la fragilité et la sensibilité aux variations hygrométriques ne garantissent pas une justesse parfaite et constante, mais qui donnent à l'instrument ses sonorités caractéristiques rondes et profondes, ses couleurs sonores poétiques, si douces dans le grave. L'instrument moderne est doté de tubes résonateurs métalliques.
La tessiture habituelle des marimbas européens est de 4 octaves (de *do* à *do*):



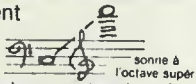
Violoncelle de la famille des xylophones, l'instrument descend 2 octaves plus bas que le xylophone.
Baguettes : caoutchouc dur, recouvert de fils laineux (pour le moelleux du grave).

• Le marimba a particulièrement séduit les compositeurs contemporains. Messiaen l'utilise dans les *Sept Haïkaï, Les Couleurs de la Cité Céleste,* Boulez dans *Pli selon pli.*

1.3 LE XYLORIMBA

A partir des années 1920, l'intérêt suscité par le xylophone et le marimba favorise l'évolution de la facture de ces instruments en Europe et aux Etats-Unis. Les recherches visent particulièrement à l'élargissement de la tessiture vers le grave.

Ainsi naît le xylorimba, xylophone alto de 4 octaves descendant jusqu'au *do* :



Ses lames, larges et sonores, dotées de résonateurs métalliques, offrent de riches contrastes de sonorités sur l'ensemble de son registre. P. Boulez l'intègre dans son *Marteau sans Maître* (1955).

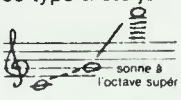
MUSIQUE & CULTURE

1.4 LE MARIMBAPHONE

Le marimbaphone voit le jour en 1967, à l'initiative des "Percussions de Strasbourg". Cet instrument impressionnant, d'une étendue exceptionnelle de 5 octaves et une tierce, additionne avantageusement les possibilités du xylophone dans l'aigu et du marimba dans le grave (1).

2.1 LE JEU DE TIMBRES ou GLOCKENSPIEL

• Le jeu de timbres, ou glockenspiel (la dénomination allemande est couramment employée en France), vient du métallophone d'Asie et de Polynésie (2). Ses origines remontent au IX^{e} siècle, chez les moines d'Orient, où l'instrument (appelé *cymbala*) est un jeu de clochettes de formes variées, en cuivre ou en zinc, joué à l'aide de petits marteaux. Un carillon de ce type a été joué dans *Saül* de Haendel et dans *La Flûte enchantée* de Mozart.

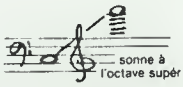


• Le jeu de timbres moderne se compose de lames d'acier disposées en gamme chromatique, sans résonateurs, qui couvrent une étendue de 2 à 3 octaves. Baguettes à tête de cuivre. Sonorité claire, lumineuse, brillante.

Il existe différents modèles de jeux de timbres :

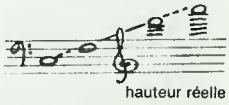
a) à baguettes :
- le plus courant est un simple jeu de lames de 2 octaves 1/2, sans résonateurs ;
- un modèle plus récent offre l'avantage d'être muni d'un étouffoir à pédale, permettant d'éviter l'interférence des résonances, très riches sur cet instrument ;
- dernier perfectionnement dû à Mustel (Paris) en 1958 : l'adjonction de résonateurs tubulaires pour une puissance sonore accrue, nécessaire au sein de l'orchestre moderne ;
- la lyre militaire, encore utilisée de nos jours dans les musiques militaires américaines et anglaises, est tenue verticalement dans une main et jouée par l'autre (tessiture : 2 octaves).

b) à clavier :
- plus ancien que le modèle normal à baguettes, le jeu de timbres à clavier a la particularité d'être doté d'un clavier et d'un mécanisme semblable à celui du piano, dans lequel des marteaux à têtes métalliques viennent frapper les lames d'acier. Tessiture : 3 octaves.
  De nos jours, en raison de ses imperfections techniques et sonores, les percussionnistes lui préfèrent le modèle à baguettes. En Europe, les compositeurs font plutôt appel au célesta.

2.2 LE CELESTA

Mis au point par le facteur parisien A. Mustel en 1886, le célesta se présente comme un petit piano droit, avec un clavier de 4 octaves dont les touches actionnent des marteaux venant frapper des lames d'acier munies de résonateurs en bois, et avec une pédale commandant des étouffoirs. La sonorité du célesta, pauvre en harmoniques, à résonance brève, est appréciée pour son timbre cristallin, d'une grande pureté.
Si le célesta présente l'avantage d'offrir des possibilités techniques intéressantes (accords de plusieurs sons, aisance dans les traits les plus rapides...), il pèche cependant par une sonorité plutôt timide, manquant d'éclat. Il est admis à l'orchestre dès 1892 (dans *Casse-Noisette* de Tchaïkovski).

2.3 LE VIBRAPHONE

• Dérivé direct du jeu de timbres, le vibraphone est conçu dans son principe actuel vers 1936, au terme de vingt années de recherches. Son évolution se poursuit pour donner naissance en 1973 à un vibraphone électronique substituant des pastilles de micro-contacts aux résonateurs tubulaires, et permettant encore plus récemment l'adaptation d'un synthétiseur.

• Chaque résonateur du vibraphone - c'est là son originalité fondamentale - possède en sa partie supérieure une palette mobile mue par un moteur électrique dont la rotation (contrôlée par un régulateur de vitesse : lent, moyen, rapide) ouvre et ferme alternativement le tube (cliché ci-joint), créant ainsi ce "vibrato" caractéristique du timbre de l'instrument.

Une pédale permet de bloquer les vibrations des lames ; son utilisation est précisée : avec pédale, demi-pédale, sans pédale.
Tessiture habituelle : 3 octaves (de *fa* à *fa*) (peut aller jusqu'à 4 octaves)
Baguettes : plus ou moins dures selon la couleur sonore désirée, en caoutchouc, en bois ou en métal entouré de fils de lin. Une technique spéciale à 4, voire 6 baguettes est mise en oeuvre par les vibraphonistes pour les traits difficiles et pour le jeu en accords.

• Utilisé d'abord dans le jazz (il reste lié à des figures légendaires : Lionel Hampton, Milt Jackson, Garry Burton), il séduit les compositeurs contemporains : Messiaen le premier (*Trois Petites Liturgies*, 1944), Milhaud (*Concerto pour vibraphone, marimba et orchestre*, 1947) et Bozza (*Rythmic pour vibraphone et piano*, 1949) qui inaugurent une impressionnante série de concertos, puis Boulez (*Marteau sans Maître*, 1955) et les générations actuelles de compositeurs qui l'intègrent définitivement au pupitre des percussions.

---

(1) A noter l'existence (aux Etats-Unis uniquement pour l'instant) de la contrebasse des xylophones : le **bassimba**, instrument prometteur, mais non encore commercialisé, qui descend une octave plus bas que le marimba.
(2) Les métallophones de l'*Instrumentarium* conçu par Carl Orff pour sa pédagogie active sont aussi directement inspirés du métallophone extrême-oriental.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

Famille : *percussion*
Catégorie : *''peaux''*
Instruments : *1. à sons indéterminés*
A - les tambours, instruments à 2 peaux :
1.1 ***tambour militaire*** - 1.2 ***caisse roulante*** - 1.3 ***caisse claire*** - 1.4. ***tarole*** - 1.5 ***grosse caisse*** - 1.6 ***toms-toms*** - 1.7 ***tambourin provençal***
B - les instruments à peaux unique, dits exotiques :
1.8 ***tumbas*** - 1.9 ***bongos*** - 1.10 ***timbales créoles*** - 1.11 ***tambour sur cadre*** - 1.12 ***tambourin*** - 1.13 ***tambour de basque*** - 1.14 ***tambour à corde***
C - Cas particulier : 1.15 ***batterie de jazz***

INSTRUMENTS A SONS INDÉTERMINÉS

A - Les tambours, instruments à deux peaux

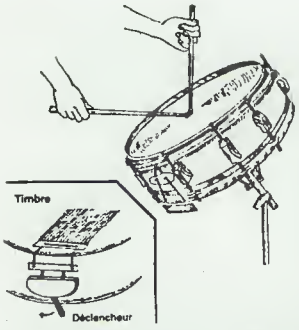
La première représentation connue du tambour date de 2500 ans avant J.C., dans un ensemble de fresques funéraires égyptiennes. Très employé dans les rites religieux, les fêtes, les combats chez tous les peuples, il occupe une place privilégiée dans les traditions musicales africaines.
Le terme de tambour désigne divers types d'instruments, de facture très variée : non seulement tambours à membrane, mais aussi tambours de terre, de sable, de bronze, de bois.
Le tambour à membrane se caractérise par un fût cylindrique en bois, tendu de 2 peaux. Instrument à son indéterminé, il ne s'accorde pas, mais, selon la tension des peaux, présente des sons plus ou moins clairs, dans un registre plus ou moins aigu.
Introduit en Europe lors du retour des Croisés, il apparaît en France en 1347 avec l'entrée d'Edouard III à Calais et devient partout en honneur dans l'infanterie. Après des utilisations épisodiques, plus particulièrement dans l'opéra aux XVIIe et XVIIIe siècles (*Alcyone*, 1706, de Marin Marais), il est définitivement intégré à l'orchestre symphonique au XIXe siècle.

1.1. LE TAMBOUR MILITAIRE

Le tambour militaire connaît sa forme définitive au début du XVIIIe siècle et s'enrichit d'un important répertoire durant l'époque napoléonienne (*Marches, Batteries, Retraites*...). Il est constitué d'un fût cylindrique en bois, en cuivre ou en aluminium, tendu de deux peaux de veau ou de mouton : la ''peau de batterie'' sur laquelle on frappe, et la ''peau de timbre'', plus fine, sur la partie inférieure. C'est en claquant contre cette dernière peau, mise en vibrations par l'attaque de la peau de batterie, que le ''timbre'' - corde ou double corde de boyau que l'on peut mettre en contact avec la peau de timbre à l'aide du déclencheur - modifie le son du tambour, lui conférant une sonorité plus ou moins claire.
D'autre part, un système de cordages, muni de passants coniques en cuir, règle la tension des peaux et permet d'obtenir un son d'autant plus aigu que la tension est forte.
Le tambour militaire est joué à l'aide d'une paire de baguettes de bois d'ébène avec olive (2). Il est maintenu contre la cuisse gauche de l'exécutant par un collier de cuir, le baudrier, pour pouvoir être joué en marchant.
A l'orchestre, il repose sur un support métallique.
La technique du tambour, très complexe, est basée sur l'étude du roulement (création de la perception d'un son continu à partir d'une succession rapide de sons brefs), et définit avec précision de nombreuses combinaisons de coups de baguettes, désignées par onomatopées (*fla, ra, fla ga da, pa ta fla*...) et constituant des figures plus élaborées : *raté, sauté, coulé-sauté, moulin, volant* ...

1.2 LA CAISSE ROULANTE

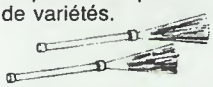
La caisse roulante est un tambour militaire sans timbre, dont le fût, plus long, lui donne une sonorité plus grave, plus sombre.



1.3 LA CAISSE CLAIRE

Petit tambour à son clair et métallique, la caisse claire comporte :
- un fût plus court que le tambour militaire (en moyenne 15 à 25 cm), en bois ou en métal ;
- deux peaux de veau ou plus généralement de plastique, qui peuvent être tendues séparément (diamètre : environ 35 cm) ;
- le timbre, de nature différente selon la sonorité souhaitée : faisceau de ressorts métalliques, de fils de soie filée, de fils de nylon ou de boyaux. Le boyau produit un craquement épais et guttural, le ressort métallique un bourdonnement métallique.

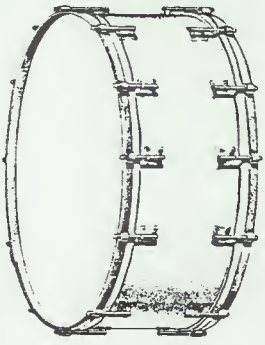
Comme sur le tambour militaire, un déclencheur permet de mettre le timbre en contact avec la peau inférieure, ou de l'écarter.
Les baguettes, en bois verni, sont plus légères que celles du tambour et existent en différents modèles (étroites et légères pour le jazz, plus épaisses pour la musique militaire, avec un film plastique recouvrant l'olive (2),etc). On utilise aussi des balais métalliques, surtout dans le jazz.
Les techniques de jeu sont les mêmes que pour le tambour, avec cependant une tenue différente des baguettes, un jeu plus subtil et des effets particuliers comme par exemple le *rim-shot*, où la baguette frappe simultanément le centre de la peau et le cercle de la caisse.
Tambour de marche à l'origine, la caisse claire moderne est née au XIXe siècle. Employée d'abord dans l'opérette viennoise, elle est très vite intégrée à l'orchestre symphonique en raison de sa sonorité claire et incisive et de son aptitude à traduire les rythmes avec précision (*Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakov, *Boléro* de Ravel, *Histoire du soldat* de Stravinsky,etc). De nos jours, elle est un des instruments à percussion les plus importants, présente tant dans la musique contemporaine et dans la musique pour harmonie que dans le jazz, le rock et la musique de variétés.



1.4 LA TAROLE

La tarole (ou tarolle) rappelle le tambour par sa forme et sa facture (fût en cuivre, timbre en boyau), mais se place dans la lignée de la caisse claire par sa sonorité aiguë et incisive (profondeur du fût: 8 à 10 cm).

1.5 LA GROSSE CAISSE



La grosse caisse, dont les formats varient à la fois par le diamètre (de 70 à 100 cm) et par la profondeur (de 30 à 45 cm), est le plus gros des tambours. Frappée avec une mailloche de feutre (deux pour les roulements), elle donne un son grave, plein et résonant, d'une grande puissance.
Comme sur la caisse claire, sa peau de frappe et sa peau de timbre sont tendues séparément.
Au Moyen Age, la grosse caisse (appelée bedon) est portée à dos d'homme et jouée par un exécutant placé derrrière. Au XVIIIe siècle, elle fait partie des orchestres militaires turcs, et fait son entrée à l'orchestre symphonique dans *Saül* de Haendel.
Gluck, Mozart (*L'enlèvement au Sérail*), Beethoven (*La Bataille de Vittoria*), Berlioz (*Marche Hongroise*)... l'utilisent pour évoquer les turqueries et dans des oeuvres descriptives. Elle peut aussi produire des effets impressionnants et dramatiques (Mahler, Stravinsky, Richard Strauss...). Elle se taille une place de choix dans les orchestres d'harmonie et de fanfare, où lors des défilés elle est portée au moyen d'une courroie passée autour du cou et souvent agrémentée d'une paire de cymbales frappées (dont l'une est fixée au fût et l'autre tenue à la main pour être frappée sur la première). A l'orchestre symphonique, les grosses caisses modernes sont montées sur portique à suspension et peuvent être inclinées sur un axe horizontal.
Dans les ensembles de jazz, de rock et de musique de danse, on utilise une grosse caisse particulière, de taille plus ramassée, jouée au moyen d'une pédale à pied (cf. § 1. 15).

1.6 LES TOMS-TOMS

Les toms-toms, apparus dans les orchestres de jazz américains vers 1930, apportent à la percussion une couleur nouvelle rappelant la sonorité des tambours africains. Tambours sans timbre, aux sons ronds et corpulents mais plutôt courts, les toms-toms peuvent être "accordés" à des hauteurs variables (plus pour la couleur du son que pour obtenir une hauteur de note précise) et de ce fait sont souvent utilisées en groupe de 3 ou 4 disposés du grave à l'aigu (grave-moyen-aigu) (3).
Ces instruments existent dans des tailles différentes (le diamètre variant entre 20 et 55 cm), et sont tendus de 2 membranes en peau de requin ou en plastique.
Dès 1918, Stravinsky introduit les toms-toms à l'orchestre comme instruments solistes dans *L'Histoire du Soldat*, et à sa suite de nombreux compositeurs contemporains (Jolivet, Henze, Stockhausen, Boulez...).

1.7 LE TAMBOURIN PROVENCAL

Le tambourin provençal est une variété du tambour à deux membranes, originaire de Provence ou de Gascogne. Les peaux, en chevrette ou en veau mort-né, sont tendues par un laçage de corde sur un fût long et étroit (70 cm de hauteur pour un diamètre de 30 cm environ).
Le timbre, tendu sur la peau supérieure, est constitué par une cordelette vibrant au contact de la peau et produisant un son nasillard qui, dit-on, évoque le chant des cigales.
Pour accompagner les farandoles, le tambourinaire suspend le tambour provençal à son bras gauche et le frappe avec le *masseto* (petite baguette) tenu dans la main droite, tout en jouant du *galoubet* avec la main gauche.

B - Les instruments à peau unique, dits exotiques

Originaires d'Afrique, d'Amérique Latine ou des Antilles, en particulier Cuba, où ils sont employés dans les ensembles de musique traditionnelle, ces instruments dits exotiques possèdent tous une membrane unique tendue sur un fût dont la base reste ouverte. Ils se jouent le plus souvent par paire, avec deux formats d'instruments, grave-aigu.

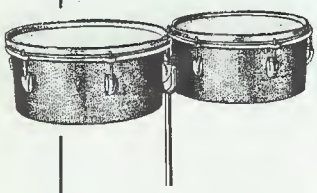
1.8 LES TUMBAS (CONGAS)

Le fût des tumbas (ou congas), en forme de tonneau allongé (environ 80 cm), est constitué de longues lattes de bois collées les unes aux autres. L'ouverture supérieure (23 à 30 cm de diamètre) est tendue d'une épaisse peau de buffle ou de veau qui confère à l'instrument sa sonorité caractéristique, profonde et pleine, résonante et pénétrante.
Les tumbas s'utilisent par jeu de 2 ou 3 instruments, de tailles et de diamètres différents, pour avoir l'opposition grave-aigu.
L'instrumentiste frappe la peau avec la paume de la main ou les doigts, au centre ou au bord. L'emploi de baguettes (feutres, bois, laine) modifie la sonorité.

1.9 LES BONGOS

Instruments d'origine cubaine, les bongos s'utilisent par paire ; ce sont deux petits fûts de taille réduite et de diamètres différents (en général 15 à 20 cm), reliés l'un à l'autre. Ils donnent les sonorités les plus élevées des instruments à peaux latino-américains. Les deux éléments grave-aigu sont habituellement "accordés" à la quarte.
Les bongos sont soit joués avec les doigts et les mains, et dans ce cas tenus entre les genoux de l'instrumentiste, soit frappés à l'aide de baguettes de caisse claire ; ils sont alors fixés sur un pied métallique.

1.10 LES TIMBALES CREOLES (TIMBALÈS)



Les timbales créoles, ou timbalès (4), sont caractéristiques par leurs fûts métalliques courts et trapus, allant par paires, fixés de part et d'autre d'un support central.
Cette sorte de bongos graves à la peau très tendue possède une sonorité plus métallique que les toms-toms et se joue avec de fines baguettes en bois sans cône ni olive (2).

1.11 LE TAMBOUR SUR CADRE

Le tambour sur cadre est composé d'une seule peau tendue sur un grand cercle de bois et frappée avec des baguettes en bois ou à tête de feutre. Dérivé du tympanon de l'Antiquité, il est utilisé par les ménestrels et les jongleurs au Moyen Age et remis à l'honneur dans la musique contemporaine, tout particulièrement dans *Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez, apportant une coloration originale dans la pièce II.

1.12 LE TAMBOURIN

Le tambourin est constitué d'un cercle de bois tendu d'une peau unique. Frappé avec les doigts ou à l'aide d'une baguette, il est surtout connu pour ses applications pédagogiques.

1.13 LE TAMBOUR DE BASQUE

La membrane du tambour de basque est tendue sur un cercle de bois de faible profondeur, percé de fentes dans lesquelles sont insérées des cymbalettes ou des grelots.
L'instrumentiste secoue ou frappe le tambour de basque avec les doigts, la main ou la paume de sa main... selon l'effet voulu, afin d'accompagner le son du tambour par le tintement des cymbalettes ; la peau peut aussi être frottée avec le pouce pour produire un roulement.
Lorsqu'il est fixé sur un pied, l'instrument peut être joué avec des baguettes (comme dans *L'Histoire du Soldat* de Stravinsky).
Weber, Bizet, Berlioz, Debussy ... l'utilisent pour créer des ambiances typiques et colorées. Dans les traditions folkloriques des peuples méditerranéens, il permet aux danseurs de s'accompagner eux-mêmes.

1.14 LE TAMBOUR A CORDE - LA CUICA

la cuica

Le tambour à corde est un tambour à friction qui se présente comme un fût de tom-tom grave, tendu d'une peau unique, au centre de laquelle est fixée une corde maintenue par un noeud.
En frottant la corde avec la main ou une pièce de cuir colophanée, on obtient, par vibration de la peau, un son grave, véritable grondement qui évoque le rugissement du lion (d'où la dénomination anglaise : *lion's roar*).
Varèse intègre le tambour à corde dans l'orchestre de *Ionisation, Hyperprism, Amériques.*
Il existe de nombreuses variétés de tambours à friction fabriqués avec différents matériaux (terre cuite, bois, métal).
Sur la cuica, la corde est remplacée par une fine baguette de bois, enduite de résine. La cuica émet des sonorités plus aiguës, grinçantes, qui dans la samba brésilienne évoquent le cri de l'hyène, et dont la hauteur varie selon la pression exercée sur la peau.

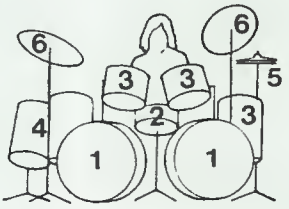
C - Cas particulier

La batterie de jazz, dont l'avènement est relativement récent, offre la particularité de rassembler un certain nombre d'instruments, tout particulièrement de la catégorie des "peaux", mais aussi de celles des "métaux".

1.15 LA BATTERIE DE JAZZ (DRUMS)

Due à l'initiative des percussionnistes de jazz qui, dans les années 1930, souhaitent développer les ressources rythmiques et multiplier les couleurs sonores à leur disposition, la batterie de jazz, ou *drums,* intègre des instruments à "peaux"ainsi que des "métaux", disposés et conçus de manière à pouvoir être joués par un seul musicien, le batteur (*drummer*). Ces composantes sont soit des instruments existants auparavant (caisse claire, toms-toms, cymbales turques et cloutées...), soit des instruments spécialement adaptés à cet usage (grosse caisse à pédale), soit des instruments de conception nouvelle (cymbale charleston à pédale, cymbales crash, ride...). La facture de la batterie de jazz est en constante évolution, développant des possibilités nouvelles pour répondre toujours mieux aux sollicitations et aux exigences des musiciens.
Dans le cadre de cette fiche, nous nous attachons plus particulièrement aux instruments à peaux dont la batterie est constituée :

1. La grosse caisse de batterie est un modèle particulier (cf. § 1.5), de taille plus réduite (généralement 56cm x 36cm), joué à l'aide d'une pédale (pied droit) actionnant une petite mailloche recouverte de laine d'agneau ou de feutre très dur. Le son recherché est sourd et mat ; des sourdines internes peuvent en modifier la couleur.
Certains batteurs préfèrent disposer de deux grosses caisses offrant des timbres différents.



2. La caisse claire a une position centrale, face au batteur. Son rôle rythmique est important ; elle est jouée avec divers types de baguettes ou avec des balais.

3. Les toms-toms sont :
- soit fixés sur le fût de la grosse caisse : toms aigu et médium ;
- soit indépendants, ce qui est le cas du tom basse, placé à côté de la caisse claire et supporté par un trépied intégré à l'instrument.

4. A ces cinq fûts de base peuvent être ajoutés à volonté d'autres instruments comme les percussions afro-cubaines, appréciées pour leurs sonorités colorées : les bongos, les tumbas...

5. La cymbale charleston (5) (*high hat*), constituée de deux cymbales fixées à un pied coulissant actionné par une pédale, fournit un complément indispensable aux rythmes de base donnés par la grosse caisse.

6. Le jeu des cymbales (5), présentes en grand nombre et offrant un large éventail de sonorités selon les modèles (cymbales turque, cloutée, splash, ride, crash...), est souvent complémentaire au travail rythmique de la caisse claire.

De nos jours, la batterie de jazz, qui a apporté un souffle neuf à la musique de percussion occidentale, est devenue indispensable dans le jazz, le pop et le rock, la chanson et la variété, la musique d'ambiance et de danse, et dans de multiples formations instrumentales. L'art de la batterie s'appuie sur une technique particulière qui, pour une maîtrise de l'ensemble des éléments, requiert une parfaite indépendance et synchronisation des mains et des pieds du batteur, et fait l'objet d'un enseignement spécialisé.

---

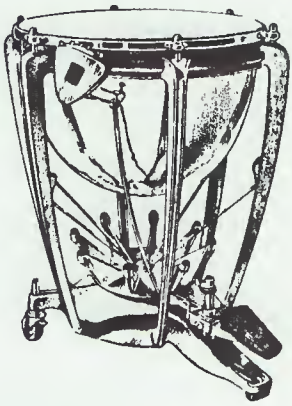
(1) faisant suite à une première fiche sur la percussion consacrée à la catégorie des instruments à lames (claviers): 1. les xylophones - 2. les métallophones.
(2) renflement de l'extrémité de la baguette en forme d'olive, venant frapper la peau.
(3) actuellement, la facture instrumentale permet de réaliser des jeux chromatiques de toms-toms couvrant deux octaves complètes : cependant, ils ne restent accordables que dans une certaine mesure et ne peuvent être considérés comme des instruments à sons déterminés.
(4) prononcez *timbalaisses.*
(5) fiche consacrée à la catégorie des "métaux" : à paraître prochainement.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

LA PERCUSSION
2 - les "peaux" (*)
2. à sons déterminés

Famille : *percussion*
Catégorie : *"peaux"*
Instruments : *2. à sons déterminés : les timbales*



INSTRUMENTS A SONS DETERMINES

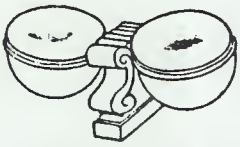
LES TIMBALES

Seul instrument de la catégorie des "peaux" à émettre des sons déterminés (notes précises), à pouvoir être accordé et à moduler avec les autres instruments, la timbale occupe une place privilégiée dans l'orchestre moderne.

HISTORIQUE ET UTILISATION

Calebasses évidées

- Originaires d'Asie, les timbales sont représentées sur certains bas-reliefs babyloniens, assyriens et chaldéens. Dans de nombreuses civilisations, elles participent aux cérémonies religieuses et militaires : chez les Hébreux, en Egypte, en Perse, en Islam (le *naqqara* arabe (2)), en Inde, en Chine, en Afrique (le *ntumpane* (2) d'Afrique équatoriale, le *timbana* (3) de Côte d'Ivoire)...
Calebasses ou potirons évidés, vases en or ou chaudrons en cuivre, ces instruments, de tailles variées, sont tendus de peaux de chèvre, de mouton, d'âne ou de veau.



Timbales des Hébreux

- Rapportées d'Orient par les Croisés au XIVe siècle, les ancêtres de nos timbales sont d'abord connues en Europe sous le nom de nacaires. Bassines de cuivre jouées par paire et accordées entre elles à la quinte, les nacaires servent essentiellement à des fins militaires, et se jouent à cheval ; utilisées en grand nombre, elles précèdent les troupes qui ne lancent l'offensive qu'après leur appel.
- Du règne de Louis XIV à celui de Napoléon Ier, elles sont essentiellement instruments de cour, symboles de souveraineté, et à ce titre, associées aux parades de cavalerie, servant de basses aux trompettes.

Timbalier du 1er Empire

- La timbale fait son entrée à l'orchestre au XVIIe siècle. Lully, le premier, intègre deux timbales dans l'instrumentation de *Thésée,* tragédie lyrique donnée à l'Académie Royale de Musique (4) en 1675. Pour Lully, comme pour J.S. Bach, et ceci jusqu'à l'époque classique, les timbales se jouent par paire, donnant chacune une des deux notes fondamentales pour l'harmonie de l'époque, la tonique (à la timbale aiguë) et la dominante (à la timbale grave) : leur rôle se limite essentiellement à souligner l'entrée des cuivres.
A cette époque déjà, on demande au timbalier d'avoir "l'oreille absolue" pour accorder ses instruments avec précision selon la tonalité du morceau, et ceci sans aucun repère.
- A partir du XVIIIe siècle, les compositeurs commencent à établir une notation propre à la partie de timbales. Le jeu de ces instruments évolue rapidement. Haydn inaugure le roulement de timbales dans sa *Symphonie n° 103* ; Beethoven précipite l'émancipation de l'instrument, leur écrivant des parties propres (les coups représentant le destin dans la *Cinquième Symphonie*) et affine leur utilisation dans le cadre tonal (*Scherzo* de la *9e Symphonie*).
Les Romantiques développent leur utilisation : Berlioz en demande quatre dans sa *Symphonie fantastique* et ... seize jouées par dix timbaliers dans son *Requiem* ; Wagner accentue leur caractère dramatique et en fait un instrument thématique (thème de Fafner et de Fasolt dans *L'Or du Rhin*, 2e acte de *La Walkyrie*...).

(*) faisant suite à une 1ère fiche sur la percussion consacrée à la catégorie des instruments à lames (claviers), et prolongeant la fiche consacrée aux instruments à sons indéterminés de la catégorie des "peaux"
(2) qui deviendra la nacaire guerrière du Moyen Age
(3) dénomination vraisemblablement à l'origine du terme *timbale*
(4) devenue par la suite l'Opéra de Paris

MUSIQUE & CULTURE

- Les exigences des compositeurs du XXe siècle stimulent la recherche de perfectionnements techniques, qui aboutissent à une phase décisive avec la mise au point du mécanisme à pédale, et voient les timbales définitivement consacrées au rang d'instruments d'orchestre.

- Les innovations apportées par Bartók dans sa *Sonate pour deux pianos et percussion* de 1937 révolutionnent le langage de la timbale, notamment par l'introduction du glissando d'un son à un autre, le développement du jeu mélodique...
Instrument à part entière, la timbale se voit dorénavant confier des interventions de plus en plus complexes, faisant preuve d'une étonnante virtuosité (Stravinsky, Prokofiev, Ravel, Boulez, Penderecki, Villa Lobos, Chavez, Amy...).

Timbale allemande
à pédale Dresden, 1881

ANATOMIE ET FONCTIONNEMENT

La timbale se compose d'une membrane unique tendue sur un résonateur.

- Le résonateur est un fût parabolique en cuivre, en laiton, en aluminium, en acier ou, plus récemment, en plexiglas, dont le fond est percé d'une petite ouverture pour permettre à la pression de l'air de s'équilibrer pendant le jeu.

- La membrane est une peau tannée de veau ou d'âne, couramment remplacée de nos jours par une peau plastique, plus performante et plus homogène (5). (Les préférences de certains percussionnistes restent malgré tout aux peaux animales, en raison des qualités sonores qui leur sont propres).

Contrôle visuel de tonalité

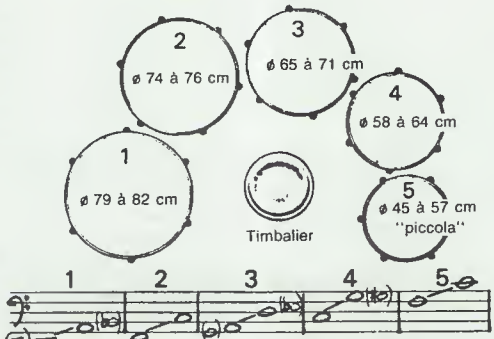
- L'innovation révolutionnaire dans la facture de cet instrument a été l'invention de la mécanique à pédale, créée en 1871 par Pittrich à Dresde, dont l'application s'est généralisée à partir de 1930.
Un système de tiges et de ressorts agissant sur le cerclage règle la tension de la peau par l'intermédiaire d'une pédale, permettant de changer l'accord presque instantanément et tout en continuant à jouer. Un indicateur d'accord (curseur et graduations avec le nom des notes) permet de contrôler visuellement l'action de ce dispositif, sans toutefois dispenser le timbalier de vérifier la justesse de l'instrument à l'oreille.
Par la rapidité et la précision qu'elle offre, la mécanique à pédale a définitivement supplanté tous les autres systèmes imaginés jusque-là (accord manuel à vis, clés ou poignées, accord rotatif, pédale à accord hydraulique, pédale à crémaillère...).

TESSITURE ET RESSOURCES

- La taille du fût , le diamètre et la nature de la peau déterminent l'étendue des notes que peut donner une timbale. Celle-ci, couvrant en général une quinte, au maximum une sixte (car une peau trop détendue devient vite flasque, et une peau trop tendue donne des sons secs et courts), il est d'usage d'utiliser des ensembles de timbales de formats différents.

- Ainsi, à l'orchestre, le timbalier dispose couramment d'un jeu de 4 à 5 timbales dont les diamètres, non encore stabilisés, sont en moyenne de 81, 76, 71, 64, et 57 cm, offrant une tessiture globale de presque deux octaves chromatiques (cf. schéma ci-contre).

JEU DE 5 TIMBALES



Notation en clé de fa
4e ligne — notes réelles

TECHNIQUE

- La percussion des timbales se fait à l'aide de mailloches de bois dur, dont la tête est garnie de cuir, de laine, de liège, de feutre ou de caoutchouc... Le choix des baguettes est important pour la sonorité, de même que le point de frappe ; la meilleure qualité sonore est obtenue au milieu du rayon de la membrane, à environ 10 cm du bord.

- Les techniques de jeu sont très variées : coups secs ou prolongés (les timbales graves ont une résonance assez longue) ; roulements sur une ou plusieurs timbales, pouvant être prolongés indéfiniment ; effets de sforzando (6), glissando ; sonorités assourdies et assombries à l'aide d'un tissu (indication : *timpani coperti*)...etc.

(5) La peau en plastique est apparue vers 1960 en Grande-Bretagne
(6) cf. Fiche lexique

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Réproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

Oct. 89 –

FICHE TECHNIQUE
Les instruments de musique

LA PERCUSSION
3- Les "métaux"
1- cymbales et gongs

Famille : *percussion*

Catégorie : "métaux" (1)

Instruments : A- Les cymbales : *cymbales frappées, cymbale suspendue, cymbales Charleston, cymbale cloutée, cymbale chinoise, cymbales antiques/crotales*
B- Les gongs : *tam-tam, gong d'orchestre, jeu de gongs, gong thaïlandais.*

A - LES CYMBALES

Instruments très sonores aux possibilités nombreuses et variées, les cymbales occupent une place privilégiée dans la famille des percussions où elles forment un "monde" à elles seules. Quel que soit le type de cymbales, on constate que chacune d'elles possède son individualité, sa "personnalité" propre. Leur timbre dépend bien sûr aussi du mode de mise en vibration de l'instrument. A l'exception des cymbales antiques (voir 3.5), ce sont des instruments à sons indéterminés.

Historique

Les cymbales apparaissent dès l'âge de bronze (environ 2000 ans avant J.-C.) au Moyen-Orient. Elles se répandent en Extrême-Orient, sous différentes formes, à des usages cérémoniels et guerriers, ainsi qu'autour du Bassin Méditerranéen où on les trouve dans les réjouissances populaires et des célébrations religieuses (cultes de Cybèle en Asie Mineure, de Dyonisos en Grèce, de Bacchus à Rome...).

Après la longue éclipse du Moyen Age, l'Occident redécouvre les cymbales par le biais de la musique militaire, à l'imitation des instruments turcs ottomans. C'est précisément en Turquie, au début du XVII[e] siècle, qu'un alchimiste de Constantinople découvre un nouvel alliage de bronze, merveilleusement sonore et cristallin, qu'il applique aux cymbales. (Le secret de fabrication en revient à une famille turque d'origine arménienne, les Zildjian, dont les descendants émigrés aux Etats-Unis sont encore aujourd'hui les dépositaires (2).)

Les cymbales sont admises pour la première fois en 1779 dans l'orchestre d'opéra avec l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck (*choeur des Scythes*). Mais elles ne s'intégreront que lentement à l'orchestre symphonique : ainsi, Berlioz considère encore le recours aux cymbales comme exceptionnel.

De nos jours, les cymbales jouent un rôle capital dans le pupitre des percussions où leur jeu s'est considérablement diversifié. Le jazz, le rock, la variété, la musique de fanfare les ont intégrées dans la batterie (3). Les compositeurs contemporains les exploitent dans des domaines sonores nouveaux.

Principaux types de cymbales

3.1- LES CYMBALES MODERNES D'ORCHESTRE

Elles viennent en ligne directe de la cymbale turque (voir ci-dessus)(4). Les cymbales sont fabriquées dans un alliage comprenant du cuivre, de l'étain et un soupçon d'argent et dont la composition très exacte et certains détails de fabrication restent entourés de mystère (cf. ci-dessus, Historique).

Une cymbale turque a la forme d'un disque légèrement convexe au centre surélevé en forme de dôme. Un trou permet, soit de faire passer des lanières de cuir nouées destinées à tenir l'instrument (cymbales frappées), soit de monter l'instrument sur un pied (cymbale suspendue). Le diamètre du disque varie de 15 cm (diamètre exceptionnellement petit) à 61 cm selon l'utilisation et l'effet désirés.

Cymbales frappées

- **Les cymbales frappées** se jouent par paire ; on entrechoque les deux disques légèrement de biais, les deux plateaux frottant l'un contre l'autre un très bref moment : c'est le fameux "coup de cymbales" de l'orchestre classique (5)... Parmi d'autres effets possibles, les disques peuvent être frottés l'un contre l'autre par mouvement circulaire ("roulement"). Le percussioniste peut également intervenir sur la résonance après la frappe (cf. Bizet, *Ouverture* de *Carmen).*

Cymbale suspendue

- **La cymbale suspendue** (ou **cymbale sur pied)** se frappe avec différentes sortes de baguettes légères (feutre, bois, caoutchouc, métal) ou de balais. On pratique également le roulement à deux baguettes. Certains effets spéciaux sont obtenus en grattant le disque avec une pièce de monnaie (Debussy, *La Mer*) - ou un clou, une batte de triangle -, ou bien en le frottant avec un archet de violoncelle ou de contrebasse ("cymbales à archet"), produisant ainsi un effet d'harmoniques irréels.

MUSIQUE & CULTURE

La batterie (3) moderne de jazz et de rock comprend plusieurs cymbales suspendues de type et de diamètre différents. Entre autres, les cymbales "splash", "crash" et "ride" sont des variétés récentes de cymbales suspendues, de timbre et de résonance bien différenciés :
- la **cymbale "ride"** possède une résonance courte (on l'utilise notamment pour le "chabada")
- la **cymbale "crash"** possède un timbre aigu "crachant" et une résonance longue ;
- la **cymbale "splash"** possède un timbre plus enveloppant et une résonance longue.

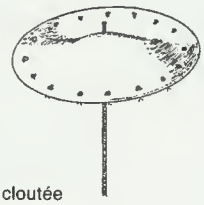
3.2- LES CYMBALES CHARLESTON ("HIGH-HAT" ou "HI-HAT")

Cymbales Charleston

Apparues dans les années 1920, les cymbales Charleston font aujourd'hui partie intégrante de la batterie (3). Ce sont deux cymbales turques de même diamètre (de 33 à 38 cm) montées sur une pédale Charleston. Le disque inférieur est fixe, la face interne tournée vers le haut ; le disque supérieur, actionné par la pédale, vient frapper le premier disque et revient à sa position initiale à l'aide d'un ressort.
Dans les deux positions principales de la pédale ("ouvert" et "fermé") et en position intermédiaire, le jeu en cymbale suspendue est possible (et couramment pratiqué).

3.3- LA CYMBALE CLOUTEE ("SIZZLE")

Communément employée dans le jazz et le rock, la cymbale cloutée, ou cymbale "sizzle", est une cymbale suspendue dont le disque est percé d'au moins six trous sur le bord (parfois beaucoup plus et sur tout le disque) accueillant des rivets mobiles qui provoquent un bourdonnement continu lorsque la cymbale vibre.



Cymbale cloutée

Batterie de jazz montrant différents types de cymbales

3.4- LA CYMBALE CHINOISE

Comme son nom l'indique, elle est originaire de Chine où elle sert notamment dans la musique de théâtre (jeu en cymbales frappées). Elle est commune également en Corée, au Japon, en Indochine et en Indonésie. Les bords en sont relevés et le dôme central cylindrique. Sa sonorité, assez solennelle, est plus "cassante" et sa résonance plus courte que celles de la cymbale turque.

La musique occidentale a intégré la cymbale chinoise au XX^{e} siècle (Ravel, Messiaen, Varèse, Boulez...) mais de préférence en cymbale suspendue. Le jeu avec archet de violoncelle ou de contrebasse y est plus facile que sur la cymbale turque (les harmoniques "sortent" plus facilement).

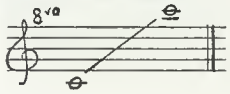
Paire de crotales

3.5- CYMBALES ANTIQUES/CROTALES

Ces appellations - avec "cymbales à doigts" - recouvrent pratiquement le même instrument, une cymbale miniaturisée en cuivre, en bronze ou en d'autres alliages, dont l'origine est assyrienne et égyptienne (les crotales servaient à agrémenter les danses). La sonorité des crotales est cristalline et pure - ce qui a donné son nom à l'instrument par comparaison avec le bruit que fait la queue du serpent à sonnettes, le crotale. Elles peuvent être frappées par deux comme des castagnettes, ou individuellement avec une baguette.

Jeu de

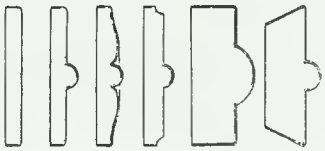
Des hauteurs de son précises pouvant être obtenues (Cf. Debussy *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*), le jeu de crotales a pu être mis au point au XX^{e} siècle, par les Percussions de Strasbourg. D'utilisation équivalente à celle du xylophone, il se joue avec des baguettes à tête de laiton (elles ne sont utilisées qu'à cet effet) – comme dans les *Sept Haïkaï* et les *Couleurs de la Cité Céleste* d'olivier Messiaen. L'étendue du jeu de crotales est en général de 2 octaves, de do à do (s'écrivant une octave plus bas que la note réellement obtenue) :

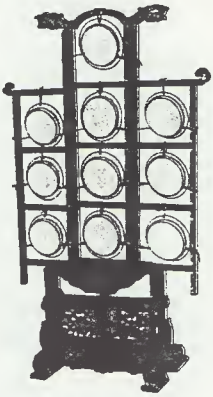


B- LES GONGS

La famille des gongs recouvre un très grand nombre d'instruments semblables particulièrement en faveur en Extrême-Orient. Ce sont des instruments en bronze (6), en forme de disque plat ou bombé, avec ou sans renflement central, à bord replié ou non selon les pays et les cultures. A l'exception du tam-tam d'orchestre, les gongs sont des instruments à son déterminé (voir 3.7).

Différents gongs vus en coupe

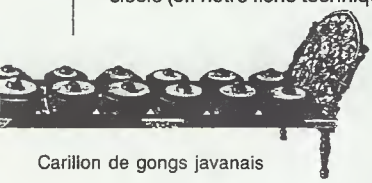




Carillon de gongs chinois

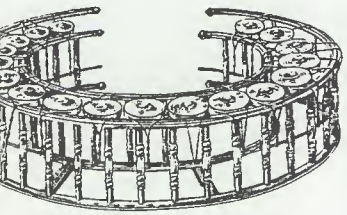
Historique

Le gong apparaît à l'âge de bronze dans le Sud-Est asiatique ou le Sud de la Chine. Dès l'origine, l'instrument semble être associé aux rites funéraires et aux célébrations religieuses. De multiples variétés de gongs se répandent en Asie, à usage cérémoniel ou théâtral, accompagnant notamment l'expansion du bouddhisme. Le gong atteint même l'Afrique (Ethiopie) vers le début de l'ère chrétienne. La forme actuelle du gong avec bulbe central se fixe au VI[e] siècle en Chine, sous la dynastie des Wei. Au Japon, il s'intègre notamment à l'orchestre *gagaku* à partir du VII[e] siècle (cf. notre fiche technique sur les instruments traditionnels du Japon).



Carillon de gongs javanais

Dès le XII[e] siècle, les Khmers emploient des jeux de gongs disposés horizontalement en forme de cercle, ou suspendus à un cadre ; on en trouve les descendants dans les musiques de cour indochinoises, de la Birmanie au Cambodge. En Indonésie et en Malaisie se développent aussi les carillons de gongs posés sur des cordes et formant un vaisseau ; à Java et à Bali, ils font partie intégrante de l'orchestre *gamelan* (7) où leurs sonorités sont particulièrement pures et harmonieuses. Les minorités montagnardes du Vietnam et du Laos, quant à elles, ont poussé l'art du jeu de gongs suspendus à sa perfection.

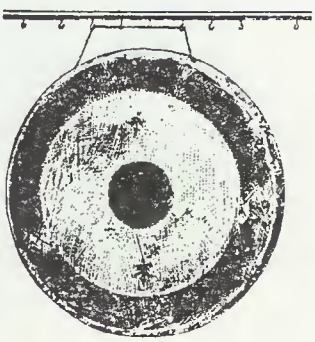


Jeu de gongs thaïlandais

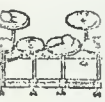
Les Européens découvrent les gongs au XVIII[e] siècle. C'est le compositeur François-Joseph Gossec qui emploie pour la première fois le gong à l'orchestre en 1791. Mais leur utilisation reste longtemps décorative, signalétique (appel de domestiques) ou ludique... Il faut attendre le début du XX[e] siècle pour voir émerger l'emploi des gongs dans la musique occidentale. Puccini utilise de façon spectaculaire le jeu de gongs dans *Madame Butterfly* et *Turandot* ; Debussy, Ravel, R. Strauss, Varèse, Stravinsky, Messiaen, Boulez, Cage, Stockhausen... se sont particulièrement intéressés aux gongs et aux tam-tams.

Principaux types de gongs

3.6- LE TAM-TAM



L'appellation *tam-tam* donnée au grand gong grave d'orchestre à disque plat semble erronnée, puisque le terme désigne, d'une part, en Afrique Noire, un tambour de bois ("tambour parlant"), d'autre part, un bambou à membrane dans certaines régions d'Asie. Cependant, outre que certains gongs plats de la Chine et du Japon sont analogues au tam-tam moderne, un ancêtre de l'instrument serait la grande cymbale "contrebasse" des orchestres turcs... d'où une certaine confusion quant à ces origines.



crotales

Quoi qu'il en soit, le terme tam-tam, consacré par l'usage, a le mérite de différencier l'instrument, à son indéterminé et à résonance différée (voir plus bas) des autres gongs, à sons déterminés et à résonance immédiate. Son utilisation dans la musique occidentale vient de la nécessité d'amplifier les possibilités des cymbales, à la fois en registre, en timbre et en dynamique (cf. Ravel, orchestration des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgski (8)). Néanmoins, c'est bien dans la famille des gongs que l'on place le tam-tam.

Le tam-tam se joue avec une mailloche assez lourde en ébonite ou en feutre recouvert de laine d'agneau. Après le coup de mailloche, donnant une "tache sonore" plus ou moins grave selon l'instrument, se produit un crescendo d'harmoniques qu'on appelle la "voix" du tam-tam. Plus le disque est épais, plus cette "voix" se fait attendre après le choc. Le tam-tam est donc un instrument "lent" à la résonance longue et puissante.

Le disque est plat, aux bords parfois rabattus, au diamètre variant de 18 cm à 1 mètre (plus rarement 2 mètres). Plusieurs tam-tams de diamètres différents peuvent être requis dans la même oeuvre, comme dans *Rituel* de Boulez, qui fait appel à 7 tam-tams et 7 gongs.

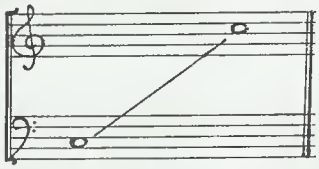
Le jeu avec archet de contrebasse peut donner d'excellents résultats (richesse des harmoniques).

Gong suspendu

3.7- GONGS D'ORCHESTRE/JEU DE GONGS

La musique occidentale utilise généralement les gongs suspendus à bosse centrale et bords repliés. Après avoir été longtemps exclusivement importés du Sud-Est asiatique ou de Chine, les gongs sont, à présent, fondus aussi dans des ateliers européens (maison Paiste en Suisse et Grabmann en Allemagne), qui s'inspirent de certains modèles orientaux (voir aussi 3.8). (D'autres modèles, sans bosse, existent aussi dans les ensembles occidentaux.)

Les gongs sont accordés suivant le système chromatique tempéré. Pour abaisser la hauteur du son, le fondeur lime le bulbe, et pour l'élever, il lime la surface du plat du disque. Les jeux de gongs peuvent couvrir jusqu'à 4 octaves et demie. Plus généralement, on trouve le jeu de 25 gongs accordés sur deux octaves de do à do :



Le percussionniste en joue en frappant sur le bulbe central à l'aide de mailloches de feutre qui peuvent avoir plusieurs dimensions ou bien de baguettes de vibraphones, tiges de métal, etc. De nombreux effets spéciaux sont possibles sur le gong : jeu avec archet, "roulement" par balais métalliques, raclage du bord du gong par une tige de métal ou une batte de triangle...

La résonance des gongs est immédiate, contrairement à celle du tam-tam. Sa durée en fait des instruments "lents" et interdit les enchaînements rapides ; le percussionniste est souvent obligé d'étouffer la résonance des gongs, en particulier celle des gongs les plus graves , très riche en harmoniques.

Coupe d'un gong thaïlandais

3.8- LE GONG THAILANDAIS

Il s'agit d'un gong "crachant" dont la vibration, malgré son ampleur, s'éteint beaucoup plus rapidement que celle des autres gongs. Les gongs thaïlandais sont assez légers et possèdent eux-aussi un bulbe, le "bouton batteur central". Ils s'accordent à hauteurs fixes (9).

---

(1) Une classification plus globale des percussions intègre les "métaux" aux *idiophones* (intruments dont le corps lui-même mis en résonance) avec les "bois" et les "claviers", par opposition aux *membranophones* ("peaux").

(2) Malgré une concurrence très sévère (maisons Paiste, Grabmann...), la maison Zildjian (North Quincy, Boston) garde une place de choix dans le marché mondial des cymbales.

(3) cf. notre fiche technique *La percussion 2- "Les peaux".*

(4) Les orchestres de l'empire ottoman possédaient aussi une grande cymbale "contrebasse" qui est peut-être partiellement à l'origine du *tam-tam* d'orchestre moderne (voir B-LES GONGS).

(5) Selon les percussionistes, les opinions varient sur la meilleure façon de frapper les cymbales : en les attaquant de face (plutôt déconseillé), par mouvement direct ascendant, par mouvement contraire (musiques militaires...), les disques s'entrechoquant le plus brièvement possible, ou restant collés un très court instant,etc.

(6) Comme dans le cas des cymbales, la composition exacte de l'alliage cuivre-étain des gongs reste un secret de fabrication qui se transmet de génération en génération. A Java et à Bali, l'alliage de certains gongs contient de l'or. Le gong n'est pas coulé dans la masse mais le fondeur enroule inlassablement un seul fil d'alliage jusqu'à obtenir le disque complet(!)

(7) A Bali le terme *gong* désigne l'orchestre dans son ensemble, comprenant aussi des métallophones, des cymbales, des tambours, auxquels s'ajoutent, à Java, les vièles à pique *rebab*, apportées par l'Islam, et la voix.

(8) cf. notre fiche analytique, notamment Tableaux n° 9 et 10.

(9) De nos jours, il est encore très difficile de se procurer un jeu de gongs thaïlandais chromatique complet.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

FICHE TECHNIQUE
les instruments de musique

LA CONTREBASSE

CLASSIFICATION

Instrument à cordes et à archet, la contrebasse est l'instrument le plus grave et le plus volumineux de la famille des cordes frottées.

HISTORIQUE - REPERTOIRE

Les origines de la contrebasse (1) remontent à la création de la famille du violon, vers le milieu du XVI^{e} siècle.
Les dimensions des instruments graves sont alors loin d'être standardisées, et les basses sont réalisées dans des tailles diverses. Les premières descriptions de l'instrument sont celles publiées au début du XVII^{e} siècle par Praetorius et Mersenne.

Les plus anciennes contrebasses qui nous sont parvenues proviennent des célèbres ateliers italiens de Crémone et de Brescia, du sud de l'Allemagne, de la France. Elles sont généralement dotées de 3 à 5 cordes, mesurent entre 1,60m et 1,95m, et ne présentent aucune différence fondamentale avec les instruments actuels, si ce n'est qu'elles dénotent par leur facture l'appartenance de la contrebasse à la famille du violon, plutôt qu'à celle des violes(2).

Au XVII^{e} siècle, la contrebasse est essentiellement réservée à l'usage de l'église, où elle soutient le chant et renforce les basses de l'orgue(3). Par ailleurs, dans le cadre de la lutte qui, tout particulièrement en France, oppose la nouvelle famille du violon à celle des violes, elle voit son utilisation cantonnée à la musique de bal et aux divertissements de plein air.

C'est à la fin du XVII^{e} siècle que la contrebasse est adoptée dans les orchestres de théâtre (opéras de Paris, de Naples, de Vienne, de Londres). Elle est chargée des effets figuratifs dans la *Tempête* d'*Alcyone* (1706) de Marin Marais, dans les *Fêtes Vénitiennes* (1710) de Campra...

En 1741, Michel Corrette publie sa *Méthode de contrebasse,* premier ouvrage pédagogique consacré à l'instrument.

Dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, l'avènement du style classique suscite un développement sans précédent du quatuor à cordes (violon, alto, violoncelle, contrebasse), et voit la contrebasse prendre sa véritable place dans l'orchestre moderne naissant.

Son rôle se limite longtemps à doubler les violoncelles à l'octave inférieure avec simplification à vue des parties. Haydn, Mozart, Beethoven sont parmi les premiers à concevoir une partie spéciale pour la contrebasse. Sous l'impulsion de l'école viennoise de contrebasse développée par les virtuoses Sperger, Lasser et surtout Joseph Kaempfer, l'instrument accède au rang de soliste (parties de contrebasse concertante des symphonies n°s 6,7,8,31,72 de Haydn, concertos de Dittersdorf, Haydn, Sperger...)

A partir de cette époque, deux types de contrebasses finissent par s'imposer et vont co-exister (4) jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle :
- la contrebasse à 3 cordes, accordées en quintes (généralement *sol-ré-la*) est le modèle le plus gros, chargé des "notes de poids", piliers de l'harmonie ;
- la contrebasse à 4 cordes, accordées en quartes (généralement *mi-la-ré-sol*) est de dimensions plus réduites ; très maniable, elle offre des sonorités nettes et une technique très performante.

Le XIX^{e} siècle consacre le succès de la contrebasse. Ses riches possibilités sont exploitées dans le domaine symphonique (Berlioz, Schubert, Verdi, Mahler, Brahms, Richard Strauss...), comme dans la musique de chambre (Beethoven, Boccherini, Schubert, Rossini, Dvořák...).
Des virtuoses tels que D. Dragonetti, G. Bottesini, S. Koussevitzky... accroissent les ressources de l'instrument, particulièrement par l'utilisation des sons harmoniques et par la conquête du registre aigu. Cette évolution technique s'accompagne de la part des luthiers d'une série de perfectionnements dans la conception de l'instrument ; celui-ci y acquiert sa silhouette moderne, retrouvant sous certains aspects l'allure du *violone,* ou contrebasse de viole, qu'elle a remplacé.

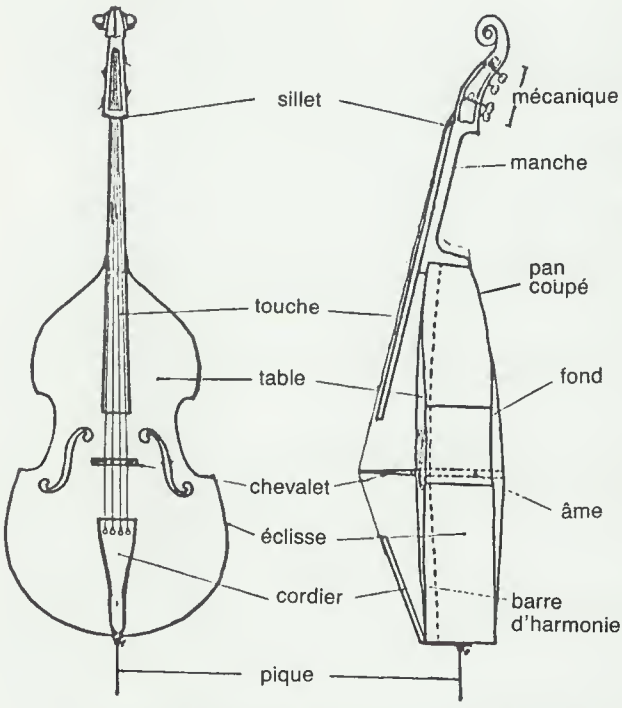
A partir du début du XX^{e} siècle, la contrebasse à 4 cordes accordées par quartes est universellement adoptée. Les cordes en acier viennent remplacer celles en boyau pour une sonorité accrue.

Son répertoire se développe et fait appel à ses qualités de soliste : Saint-Saëns, danse de l'*Eléphant* du *Carnaval des Animaux;* Ravel, solo de *L'Enfant et les Sortilèges ;* Stravinsky, *Pulcinella ;* Darius Milhaud, *La Création du Monde*...

A la suite de l'action de concertistes virtuoses et de professeurs fameux tels qu'en France, Pierre Delescluse, Edouard Nanny, François Rabbath..., une nouvelle impulsion est donnée à l'essor de la contrebasse au début des années 1970 par Gary Karr, et par Jean-Marc Rollez, professeur au Conservatoire de Paris et auteur d'une *Méthode de Contrebasse* très complète.

MUSIQUE & CULTURE

ANATOMIE



Une contrebasse conçue comme une réplique agrandie du violon atteindrait des dimensions si volumineuses qu'elle serait totalement inadaptée à la morphologie humaine. De ce fait, bien que fabriquée selon les principes du violon (5), la contrebasse se distingue par des caractéristiques propres, résultant d'aménagements imaginés pour résoudre les problèmes liés à sa taille.

- Des altérations ont été apportées à la forme de la caisse : épaules non plus arrondies mais tombantes ; fond généralement plat avec un pan coupé vers le haut, ce qui a l'avantage de rétrécir les éclisses ; table d'harmonie à peine voûtée ; manche proportionnellement très court (42 à 43 cm).
- L'instrument est doté d'un mécanisme original de tension des cordes alliant force et précision (couplage d'une roue dentée avec une vis hélicoïdale (6)).
- La contrebasse est le seul représentant du quatuor à cordes à être accordé par quartes, ceci pour des raisons de facilités d'exécution dues à une limitation des changements de position demandés à la main gauche.

L'instrument repose sur une pique réglable ; le contrebassiste joue soit debout, soit assis sur un tabouret surélevé.

Trois modèles sont couramment utilisés : la contrebasse *3/4*, la plus employée ; la *4/4*, la plus grande, préférée en Allemagne pour le travail d'orchestre ; la *1/2*, légèrement plus petite, préférée des solistes en raison de sa facilité de jeu.

La contrebasse moderne est le plus souvent tendue de 4 cordes : du grave à l'aigu, *mi-la-ré-sol*. Les notes s'écrivent en clé de fa, à l'octave supérieure du son entendu.

L'adjonction d'une 5e corde (accord : *do-mi-la-ré-sol*) agrandit sa tessiture jusqu'au *do* grave (7).

L'archet est plus gros et plus court que celui du violon ; il mesure en moyenne 67 cm de long et pèse 120 grammes (8). Deux techniques de jeu sont en usage : la technique française dont la tenue "main sur la baguette" est conforme au jeu du violon, et la technique allemande, dont la tenue "main sous la baguette" retrouve celle de l'archet de la contrebasse de viole.

TECHNIQUE - RESSOURCES

L'étendue de la contrebasse, couvrant 2 octaves et une sixte, peut-être prolongée jusqu'à 4 octaves et une quinte par le jeu des harmoniques, d'émission aisée et précise.

Ses ressources sont à peu près identiques à celles des autres membres du quatuor : doubles cordes, pizzicato (d'un très bel effet), tremolo, vibrato, utilisation de la sourdine (rare), toute la gamme des articulations offertes par technique de l'archet... Il est certain que les grands écarts et les déplacements considérables demandés à la main gauche, de même que le poids de l'archet, posent aux contrebassistes des problèmes de vélocité, de justesse, de qualité de l'émission sonore.

UTILISATION

La voix profonde, robuste et pénétrante de la contrebasse la destine tout naturellement à fournir la base irremplaçable de l'édifice des cordes et de l'orchestre symphonique, où elle est également mise en valeur dans maints passages en soliste.

Elle a développé son répertoire de musique de chambre et a su faire apprécier ses qualités de chanteur (dans les registres medium et aigu, son timbre est chaleureux, d'une intense expression) dans des oeuvres variées et de nombreux concertos (plus de 200 à l'heure actuelle).

Elle conserve une place de choix dans la musique contemporaine de même que dans diverses formations instrumentales (grand orchestre d'harmonie, orchestres de variétés...)

Le jazz l'a très vite intégrée dans sa section rythmique, où les dessins de son pizzicato, rond et puissant, à la sonorité mordante, assurent une solide assise harmonique et rythmique, et où elle se livre avec bonheur à des improvisations en soliste.

---

(1) Initialement *contre-basse de violon*. □ (2) Cf. notre fiche technique consacrée à la famille des violes.
(3) En France, cet usage se maintiendra jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.
(4) En raison de leurs spécificités propres, les deux types d'instrument sont à l'époque couramment utilisés de manière complémentaire au sein du pupitre de contrebasses des orchestres.
(5) Cf. notre fiche technique consacrée au violon. □ (6) Principe imaginé au XVIIIe siècle par Carl Bachmann.
(7) Après diverses tentatives de gigantisme toutes restées sans lendemain pour des raisons d'inadaptation pratique, pour ne citer que l'octobasse de 4m conçue par J.B. Vuillaume en 1851, les luthiers travaillent toujours à la conception d'une contrebasse grave pouvant descendre d'une manière satisfaisante à ce *do* grave tout en préservant la qualité de l'aigu. □ (8) Archet de violon : 75cm, 55 à 60 grammes.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88.31.03.22
Reproduction interdite
31 10/12 Imprimerie spéciale de l'Editeur

FICHE TECHNIQUE

les instruments de musique

LE COR

HISTORIQUE

• La présence du cor est attestée depuis la préhistoire. Conque ou corne d'animal à l'origine, le cor fut construit par la suite en différents métaux (notamment cuivre, airain et fer), en bois, en écorce d'arbre, en terre cuite, en verre ou même en ivoire. Malgré la diversité des matériaux utilisés et des formes et dimensions données à ces instruments, tous étaient utilisés à des fins identiques : sonner la chasse, appeler au combat, donner l'alerte, annoncer quelque événement de la vie sociale ou religieuse... Ce furent le *keren* et le *schofar* chez les Hébreux, le *karynx* chez les Celtes, le *cornu* chez les Romains et le *kéras* chez les Grecs.

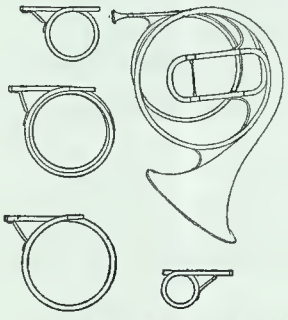
On rapporte qu'au quatrième siècle avant J.-C., Alexandre le Grand avait un cor d'une portée telle qu'il s'en servait pour convoquer ses guerriers à une distance de 5 stades, soit 18 de nos kilomètres !

Cor chromatique double en si b - fa

• Le cor trouva sa forme définitive durant la première moitié du XVII[e] siècle ; peu différent de notre actuel **cor de chasse** il se composait d'un tube sans perforation, d'environ 4,50 m, enroulé sur lui-même jusqu'à faire deux tours et demi entre son embouchure et son pavillon. Tel était alors le **cor simple** ou **cor naturel en ré**, qui ne pouvait émettre que les harmoniques naturels du son fondamental déterminé par la longueur et la configuration interne de son tube. Malgré ses moyens limités, il apparut dès 1639 à l'orchestre pour des évocations cynégétiques à l'opéra (*Les noces de Thétis et de Pélée* de Cavalli). En 1751, Stamitz introduisit deux cors à l'orchestre pour l'exécution de ses *Symphonies.*

• Au XVIII[e] siècle, on imagina d'adjoindre au circuit principal du cor simple des tubes de rallonge appelés *corps de rechange* ou *tons.* Ces tubes additionnels amovibles changeaient la fondamentale en accroissant la longueur du tube principal et donnaient naissance à de nouvelles séries de sons harmoniques. Le **cor d'harmonie** était né.

On imagine bien que si ce perfectionnement technique a partiellement résolu le problème de la discontinuité de l'échelle sonore, il n'était guère pratique puisque l'instrumentiste se voyait obligé, en fonction des différentes modulations, de changer de *ton de rechange* en cours d'exécution.



Cor d'harmonie avec 4 de ses « Tons de rechange »

• Ce n'est que vers 1760, à Paris, que l'Allemand Haempel, alors corniste à l'Opéra, découvrit par hasard qu'en bouchant le pavillon de l'instrument avec la main, soit à demi pour baisser le son d'un demi-ton, soit complètement pour élever le son d'un demi-ton, on pouvait, en alternant les sons naturels et ces **sons bouchés** ainsi obtenus, émettre pratiquement tous les intervalles chromatiques de l'étendue du cor.

Notez que ce *cor à main,* pour lequel Mozart a composé ses quatre concertos, eut bientôt ses virtuoses et que, malgré un certain manque d'homogénéité entre sons ouverts et sons bouchés, il se vit désormais confier de véritables mélodies (Glück, *Armide* ; Beethoven, *Symphonie pastorale* ; Mendelssohn, *Songe d'une nuit d'été* ; Weber, *Freischütz, Euryanthe*). Et de ce fait, il réussit à se maintenir jusqu'en 1865, en dépit de l'invention radicale, en 1813, du **système des pistons**, qui donna naissance au cor moderne.

• Cette découverte révolutionnaire est due au Silésien Blühmel qui en céda l'exploitation au hautboïste Stölzel qui l'appliqua l'année suivante au cor. Ces pistons, au nombre de deux, fixés sur le tube, ouvraient ou fermaient à volonté divers circuits de longueurs différentes, permettant ainsi au cor de donner, sans user des *tons de rechange*, toutes les notes de son échelle sonore. De là le nom de **cor chromatique à pistons** que prit le nouvel instrument.

Outre quelques améliorations de détail, le cor fut doté d'un troisième piston, en 1826, année de la création d'*Obéron* et de la mort de Weber. C'est à Wagner qu'il revint, trente-neuf ans plus tard, de lui donner pour la première fois sa place à l'orchestre.

• Mais le type de cor dont l'usage tend actuellement à se généraliser et qui est adopté par la grande majorité des cornistes français, est celui construit en 1935 par Selmer à Paris, et qui possède 4 pistons : c'est le **cor double fa - si bémol.**

CLASSIFICATION ET ANATOMIE

Instrument à vent, le cor fait partie de la famille des **Cuivres** aux côtés de la trompette, du trombone et du tuba.

Le **cor double en fa - si bémol** est constitué d'un long tube métallique de 4,50 m environ, de perce cylindro-conique très étroite s'évasant en un large pavillon démontable. A l'intérieur du cercle formé par le tube principal se trouve un labyrinthe de circuits commandés par les 4 pistons.

Le quatrième piston, placé à l'écart des trois autres, ne sert, en fait, qu'à changer le ton fondamental de l'instrument ouvrant soit le circuit en *fa,* soit le circuit en *si bémol.*

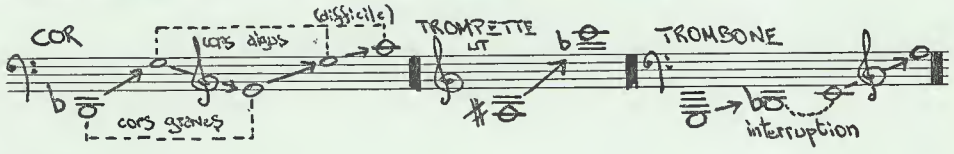
Véritable cône, l'embouchure présente une perce très étroite.

ETENDUE ET TECHNIQUE

Le cor possède une prodigieuse étendue de trois octaves et une sixte majeure. De ce fait, l'usage s'est établi, dans leur emploi à l'orchestre où le pupitre se compose habituellement de 4 instruments, de confier les parties les plus aiguës (notées en clé de sol) aux 1er et 3e cors, et les parties les plus graves (notées en clé de fa) aux 2e et 4e cors.

C'est un instrument transpositeur.

Les qualités techniques et acoustiques du cor moderne permettent actuellement une virtuosité étonnante, sans rapport avec ses fonctions primitives qui se limitaient aux seules évocations sylvestres ou cynégétiques.

Etendues comparées en sons réels du cor, de la trompette et du trombone

TIMBRE ET EMPLOI

« Comme tous les instruments, précise G. Gourdet (*Les instruments à vent ; P.U.F.*), il atteint aujourd'hui à une sorte de totalisme lui donnant accès à un vaste champ expressif. S'il peut sonner d'épiques fanfares (*Siegfried,* Wagner) ou évoquer la poésie nocturne et le rêve (*Songe d'une nuit d'été,* Mendelssohn), ou quelque passé légendaire (*Pavane pour une infante défunte,* Ravel), il sait aussi exprimer la noble grandeur (*Symphonie en ut,* Schubert), la triomphale et quelque peu cynique désinvolture (*Don Juan,* R. Strauss), l'humour fantasque (*Till Eulenspiegel,* Strauss) ou la plus poignante détresse (*Kindertotenlieder,* Mahler). »

A cet effet, le corniste dispose de différentes possibilités de « couleur sonore » :

— le **son naturel**, son ouvert ;
— le **son bouché** avec **sourdine sèche** : sonorité lointaine et très douce ;
— le **son bouché** obtenu par l'introduction de **la main** gauche de l'instrumentiste dans le pavillon : sonorité étouffée et plus sombre ;
— le **son cuivré**, résultat d'un important insufflement d'air, d'un grand effet dramatique.

A l'orchestre, outre ses nombreux emplois en solo, il se marie aussi bien avec les Cuivres qu'avec les Bois. La musique de chambre lui a largement ouvert ses portes puisqu'il est membre permanent du *Quintette à vent* aux côtés de la flûte, du hautbois, de la clarinette et du basson, sans oublier qu'il se prête à de multiples autres combinaisons. Il entre aussi dans la composition des harmonies et des fanfares, où son timbre s'allie parfaitement avec celui, doux et rond, des Saxhorns (le bugle, notamment, est souvent appelé à prolonger dans l'aigu la tessiture du cor).

Cette étude sur le cor peut être complétée et illustrée par le matériel suivant édité par « Musique et Culture » : le disque MC 3009 « Les Cuivres » • la bande magnétique d'animation consacrée au cor • la série de diapositives sur « La famille des Cuivres ».

Les points suivants : principe des instruments à vent, généralités sur la famille des Cuivres, les « Cuivres clairs » et les « Cuivres doux », l'embouchure, les pistons, ont fait l'objet des 2 fiches consacrées aux GENERALITES SUR LES INSTRUMENTS A VENT.

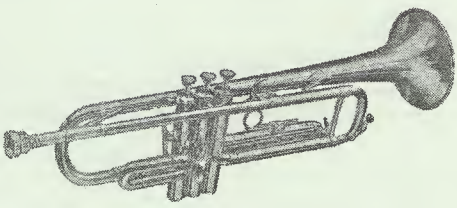
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés tous pays.
IREG - Strasbourg

FICHE TECHNIQUE

les instruments de musique

LA TROMPETTE

HISTORIQUE



- L'origine des instruments cylindriques à embouchure tels que la trompette, doit être recherchée dans les tuyaux sonores en bois, en bambou ou en roseau, munis d'une embouchure grossière et d'une corne d'animal en guise de pavillon.
- L'origine naturelle de ces « instruments » confondait vraisemblablement la flûte et la trompette qui, avec le cornet, sont à la base de tous les instruments à vent.
- La trompette métallique est connue depuis la plus haute Antiquité ; en Egypte (bronze), en Chine, chez les Hébreux (*schofar* et *yobel*, instruments à caractère sacré du temps de Moïse), en Grèce (*salpinx*), chez les Romains (*tuba* et *lituus*, longue trompette de cavalerie recourbée en forme de J), chez les Chrétiens au XIIIe siècle (trompette sarrazine connue sous le nom de *buisine* puis *trompette* ou *clarino* lorsqu'elle est chargée d'une partie aiguë).
- Longtemps rectiligne, la trompette en usage en Europe évolue vers un courbement en S du tube (XVe siècle) ; mais il faut attendre la fin du XVIe siècle pour voir apparaître l'enroulement complet en forme d'ovale de l'instrument qui dès lors va prendre place dans l'orchestre lyrique avec Monteverdi en 1607 (*Orfeo*), puis dans l'orchestre symphonique sous le nom italien de *tromba*.
- Elle se perfectionne très rapidement au cours des XVIIe et XVIIIe siècles. Vers 1770, on imagine en Allemagne d'adapter à la **trompette simple** qui ne peut émettre que les sons harmoniques naturels, des *corps de rechange* qui, modifiant la longueur du tube, multiplient ses possibilités tonales.

  Cette trompette simple ou naturelle munie de ses *corps de rechange* prend le nom de **trompette d'harmonie.** Inventée environ vingt ans après la mort de J. S. Bach, elle a été utilisée par Mozart.
- Les *corps de rechange* ont donné à John Hide, éminent professeur anglais, l'idée de construire une trompette à *coulisse*. Mais celle-ci est bien vite abandonnée à cause des énormes difficultés de justesse qu'elle engendrait.
- Le système à clefs, imaginé alors par l'Allemand Weidinger et utilisé en France de 1815 à 1816, est également bien vite abandonné en raison de la qualité nasillarde du son.
- En 1813-14, Stötzel, facteur d'instruments et compositeur, invente le système des *pistons* et l'applique à la trompette. La **trompette chromatique** est née. Cet instrument à deux pistons ne fait son apparition en France qu'en 1826, grâce à Spontini.
- L'adjonction du troisième piston ne se fait pas attendre et la trompette accède ainsi à sa forme moderne définitive. Mais ce n'est que vers la fin du XIXe siècle, grâce à l'apport de Wagner, qu'elle a définitivement accès à l'orchestre.

ANATOMIE

La trompette en *si bémol* est presque universellement adoptée de nos jours. En France pourtant, c'est la trompette en *ut* qui figure à l'orchestre symphonique, la trompette *si bémol* étant utilisée dans les orchestres d'harmonie, dans la musique populaire et la musique de jazz. La plupart des trompettes sont cependant convertibles de *si bémol* en *ut* et inversement à l'aide d'une *coulisse* supplémentaire.

La trompette se compose essentiellement de quatre parties :

le tube, de perce cylindrique, a une longueur variable selon la tonalité de base. Recourbé sur lui-même, il constitue le corps de l'instrument.

— Sur une de ses courbures, une *coulisse d'accord* permet d'accorder l'instrument par sa faculté d'allongement.

— Une *clé d'eau* sert à évacuer les gouttelettes d'eau résultant de la condensation sur les parois internes du tube, due à l'humidité du souffle du trompettiste.

l'embouchure : petite cuvette de métal destinée à recevoir les vibrations des lèvres de l'instrumentiste.

le pavillon : à l'extrémité opposée de l'embouchure, le tube s'évase en un pavillon qui amplifie et dirige le son émis.

les pistons au nombre de trois.

Cette étude sur la trompette peut être complétée par une illustration visuelle et sonore réalisée par « Musique et Culture ». Nous vous recommandons :

— notre série de diapositives couleur n° 1 consacrée aux « Cuivres »

— notre disque MC 3009 « Les Cuivres » — notre bande d'animation sur la trompette.

LA FAMILLE DE LA TROMPETTE

Parallèlement à la trompette *sib* et *ut*, il existe :

- la petite trompette en *ré*
- la trompette piccolo en *sib/la* aigu, qui sonne à l'octave de la trompette *sib.*

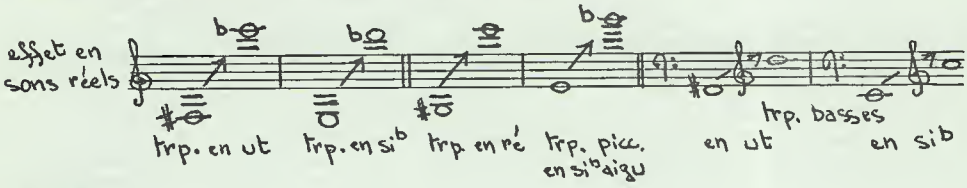
Cette dernière a supplanté la petite trompette en *ré* et est essentiellement utilisée pour exécuter les œuvres de Bach et de Haendel.

- la trompette basse en *ut* et la trompette basse en *si bémol* qui sonnent à l'octave inférieure de leur notation et qui sont jouées par un tromboniste.

ETENDUE

D'une étendue de près de trois octaves, la trompette est le plus aigu des Cuivres.

Notons à ce propos que la trompette *sib* est un instrument « transpositeur ». Les sons réels se situent donc un ton plus bas que les notes écrites.



TECHNIQUE

- La trompette se prête à la virtuosité et à la volubilité en se jouant des trilles, gammes, arpèges et traits rapides. Comme la flûte, elle dispose de trois sortes d'articulations : détaché simple, double ou triple. De plus, il lui est possible de pratiquer le *flatterzung,* rapide trémolo lingual.
- Elle peut modifier son timbre à l'aide d'une sourdine, cône en métal, parfois en carton, qui, obturant partiellement le pavillon dans lequel il se fixe, modifie selon sa forme l'intensité et le caractère du son émis.

la sourdine sèche :

Donne un timbre d'une couleur agressive dans les *forte* et très douce dans les *piano.* Ce timbre nasillard s'allie à merveille au hautbois et au cor anglais. C'est la sourdine la plus utilisée à l'orchestre.

la sourdine « bol » :

Ainsi nommée en raison de sa forme, elle permet l'émission de sonorités douces, veloutées, voilées et lointaines.

la sourdine « wa-wa » :

Tire son nom de la transcription phonétique des sons qu'elle permet d'obtenir par le jeu de la main gauche de l'instrumentiste venant boucher l'ouverture pratiquée en son centre.

Les effets obtenus sont comiques voire caricaturaux.

Il existe encore d'autres variétés de sourdines, **velvet, plunger . . .,** qui comme les sourdines « bol » et « wa-wa », sont empruntées aux accessoires du jazz. Créés et mis à l'honneur par les musiciens de jazz, ces différents modèles sont maintenant utilisés à l'orchestre symphonique, principalement dans les œuvres de musique contemporaine.

UTILISATION A L'ORCHESTRE

Grâce à ses nombreuses ressources, la personnalité de la trompette s'est diversifiée et ses utilisations se sont multipliées.

- Si elle a conservé ses qualités originelles, elle n'en a pas moins étendu son champ expressif ; « elle peut certes sonner de riches fanfares (Mouret, *Suite de Symphonies*) ou dérouler de jubilatoires et triomphales guirlandes de notes (J. S. Bach, *2e Concerto Brandebourgeois*), mais elle sait aussi se recueillir, devenir mystique (Wagner, *Prélude de Parsifal*), lyrique et passionnée (Dutilleux, *2e Symphonie*) ; elle peut chanter un thème consolateur planant sur tout l'orchestre (Honegger, *Jeanne d'Arc au bûcher*), se faire douce et plaintive ou se livrer à de fantaisistes arpèges (Koechlin, *Heures Persanes*) ou jouer d'étincelantes gammes chromatiques (Dukas, *La Péri*) » (G. Gourdet).

Elle s'unit parfaitement aux cors et aux trombones et offre de multiples autres possibilités de combinaisons.

- Son répertoire de soliste, déjà riche en œuvres baroques (Corelli, Vivaldi, Bach, Haendel . . .) s'est accru de nombreuses œuvres modernes (Bozza, Chostakovitch, Daniel-Lesur, Honegger, Fl. Schmitt, Tomasi . . .)
- Elle tient une place de premier ordre dans les orchestres d'harmonie et reste toujours très prisée dans les ensembles de musique populaire.
- La trompette est également un instrument soliste très répandu dans la musique de jazz où il évoque des visages célèbres de virtuoses tels Louis Armstrong, Cootie Williams (le premier grand spécialiste de la sourdine « wa-wa »), Dizzy Gillespie, Miles Davies . . .

Notons encore le rôle dans l'évolution des instruments à vent de l'Ecole Américaine dont on ne saurait négliger l'apport de possibilités techniques jusqu'alors insoupçonnées ; technique du souffle, conquête de l'aigu et du suraigu, sonorités nouvelles . . .

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays.
IREG - Strasbourg

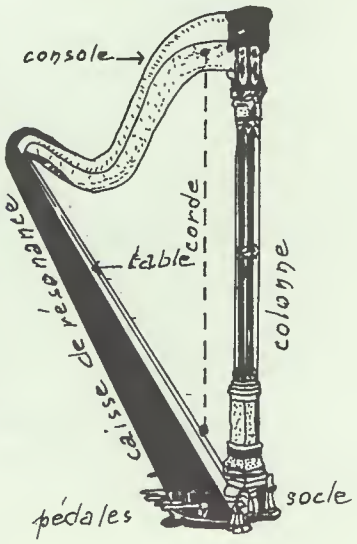
LA HARPE

Si l'on trouve la harpe dans de nombreuses musiques ethniques sous les aspects les plus divers, la plus ancienne de facture occidentale que nous connaissions, est la petite harpe triangulaire irlandaise, ou *harpe celtique,* répandue avant l'an mille par les Bardes sur le continent européen.

Très vite devenue populaire, sa forme se stabilise dès les XIV^{e} et XV^{e} siècles, tandis que le nombre de ses cordes reste variable (dans le *Dit de la harpe,* G. de Machault mentionne la présence de 25 cordes). L'instrument, alors immuablement diatonique, est néanmoins quelque peu délaissé par des compositeurs qui lui préfèrent le luth ou la guitare. Aussi, certains luthiers continuent-ils des recherches qui aboutissent, à la fin du XVI^{e} siècle, à la construction d'une harpe à double rangée de cordes, accordées selon l'échelle chromatique. En Italie, V. Galilei décrit avec précision ce nouvel instrument à 58 cordes dans l'un de ses ouvrages. Devant le succès remporté par cette première harpe chromatique, s'ajoute, au XVII^{e} siècle, une 3^{e} rangée de cordes placées en quinconce pour faciliter le jeu (le premier et le troisième rangs sont diatoniques, tandis que le rang du milieu est chromatique). A l'exception de l'Espagne, qui construit alors à cette date une harpe chromatique presque analogue à celle qui sera inventée bien plus tard par la maison Pleyel, tous les pays de l'Europe adoptent la harpe double ou triple.

En 1660, un luthier tyrolien met au point un système de crochets qui, actionnés à la main, tirent la corde de façon à la hausser d'un demi-ton. Un peu plus tard, le Bavarois Hochbrücker invente la harpe à pédales sur laquelle les crochets sont actionnés par l'intermédiaire d'un système de tringles. Ainsi naît en 1697 le premier instrument dont les altérations sont obtenues grâce à des pédales disposées autour du socle. C'est au cours d'un concert chez le fermier général La Pouplinière, que Paris découvre en 1749 cette harpe, immédiatement adoptée par Marie-Antoinette qui en possédait jusqu'à cinq. Dans le même temps, les peintres commencent à décorer avec de plus en plus d'imagination un instrument devenu élément important des mobiliers des salons du XVIII^{e} siècle, les concerts s'organisent, et les virtuoses se multiplient. Pourtant, un répertoire authentiquement spécifique n'existe pas réellement, et les harpistes sont encore souvent obligés de puiser dans le répertoire du clavecin.

En remplaçant les crochets par un système de fourchettes, Sébastien Erard apporte, en 1794, une amélioration considérable à l'altération des cordes: grâce au petit disque de cuir placé parallèlement à la console, chaque note peut être baissée ou élevée d'un demi-ton, ce qui permet dorénavant à l'instrument de moduler dans tous les tons au cours du morceau. Dès lors, reconnue comme un instrument à part entière (Berlioz l'introduit dans l'orchestre avec la *Symphonie fantastique*), la harpe est enseignée partout officiellement (en France depuis 1835). Quant à sa technique, elle se perfectionne avec Nicolas Charles Bochsa, Elias Parish-Alvars ou Alphonse Hasselmans qui, titulaire d'une classe au Conservatoire de Paris pendant 30 ans, formera toute une génération de virtuoses parmi lesquels Marcel Tournier, Lily Laskine ou Pierre Jamet. C'est aussi l'époque où les compositeurs commencent à s'intéresser véritablement à la harpe qui se défait ainsi progressivement du préjugé qui la faisait considérer comme un instrument de boudoir essentiellement féminin.

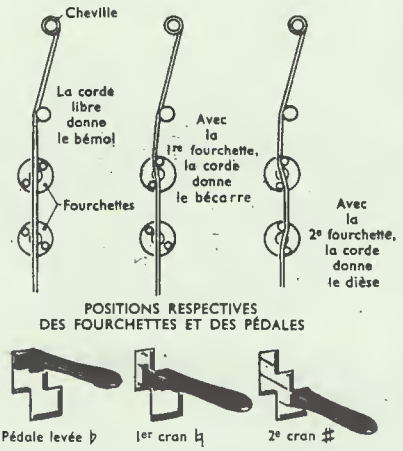


UN MECANISME COMPLEXE:

- le *corps sonore* est formé de la *table* en épicéa, qui résiste à la très forte tension des cordes grâce à une *barre* fixée dans l'axe de son trapèze. Cette *table* est collée sur la *caisse de résonance,* en bois dur (le plus souvent du palissandre), dans laquelle sont aménagés des trous permettant de passer la main pour accrocher les cordes;
- la *colonne,* creuse mais très robuste, soutient l'ensemble de l'instrument et renferme les tringles de commandes en acier, qui relient les pédales au mécanisme;
- *colonne* et *corps sonore* se rejoignent sur le *socle* (ou *cuvette*) percé en sa partie postérieure de créneaux à crans qui permettent d'accrocher les 7 pédales en position de bécarre, bémol ou dièse;
- la *console,* en forme de col de cygne, reçoit le mécanisme et les chevilles;

— les *47 cordes,* de calibre différent, exercent sur la harpe une tension totale très élevée qui approche les 2 tonnes (entre 20 et 50 kg par corde)! Fixées à leur partie inférieure sur la *table d'harmonie* du *corps sonore,* et à leur extrémité supérieure sur les chevilles qui traversent la *console,* elles sont traditionnellement en boyau nu, mis à part les cordes graves qui sont en acier filé. Pour faciliter le jeu, les *do* sont teintés de rouge et les *fa* teintés de bleu.

L'accord:
La harpe possède une étendue de 6 octaves et demie, accordées en gamme diatonique (base de l'accord: *do bémol*). L'accord reste le souci constant du harpiste: en effet, comme il arrive qu'il «tire» parfois fortement sur les cordes lors du jeu, celles-ci se désaccordent alors facilement (*)



(Extrait du Larousse de la Musique)

Le système des pédales:
Il comporte sept pédales *(do, ré, mi, fa, sol, la, si)* que l'on peut placer chacune dans trois positions différentes pour obtenir les notes naturelles, leurs bémols et leurs dièses. Le procédé consiste à provoquer, par l'intermédiaire de la pédale, deux raccourcissements successifs des cordes à vide de même nom en les soumettant à la torsion de fourches pivotantes, comme l'indiquent les 3 figures ci-contre: en supposant que la corde à vide (fig. 1) est un *la bémol,* l'action de la première fourche (fig. 2) élève le son jusqu'au *la bécarre,* l'action de la seconde fourche (fig. 3) jusqu'au *la dièse.* Ainsi lorsque toutes les pédales sont décrochées, la harpe est accordée dans la tonalité de *do bémol;* lorsqu'elles sont toutes accrochées au premier cran, l'instrument est accordé en *do naturel,* et quand toutes les pédales sont accrochées au second cran, toutes les cordes donnant le dièse, la harpe est en *do dièse.* Au demeurant, il suffit de varier les positions des différentes pédales pour obtenir n'importe quelle tonalité. Mais la manœuvre des pédales qui répartissent ainsi à la ronde les bécarres et les dièses est relativement lente et malaisée. Les compositeurs sont obligés d'en tenir compte afin d'éviter d'écrire des œuvres où apparaissent brusquement de nombreuses altérations passagères.

TECHNIQUE DE LA HARPE

C'est au XVIII[e] siècle que les écoles allemandes et françaises posent les bases de la technique moderne avec Ch. Hochbrücker, J.B. Krumpoltz et G. Cousineau. L'instrument, qui repose sur l'épaule droite de l'exécutant, se joue avec les 4 doigts des 2 mains (l'auriculaire, trop petit, ayant été exclu après quelques essais restés sans résultats probants).

Instrument aussi bien mélodique que polyphonique, la harpe possède un vaste champ de liberté tant dans son intensité que dans son timbre, et peut produire plusieurs effets sonores: les *harmoniques,* qui résonnent à l'octave supérieure, sont obtenus «en séparant la corde par un sillet artificiel constitué par la paume de la main gauche ou la phalangine de la main droite» (Dictionnaire de la musique - Bordas); les *sons en guitare,* produits par le pincement de la corde près de la table de résonance; les *sons étouffés,* exécutés «soit avec le pouce gauche, la main droite étant posée à plat sur les cordes, soit avec l'index droit, la phalangette faisant office d'étouffoir» (Dictionnaire de la musique - Bordas); les *arpèges;* les *glissandi,* réalisés avec les doigts ou avec l'ongle (pour une sonorité métallique); le *martèlement,* obtenu en accordant 2 cordes voisines à la même note..., etc.

Néanmoins, les gammes chromatiques sont impossibles. C'est la raison pour laquelle Pleyel imagina au siècle dernier une harpe à 75 cordes croisées, accordées par demi-tons, dont le jeu était tout à fait différent. Le succès de son invention fut de courte durée en raison d'un répertoire inadapté.

RECITALS DE HARPE

Discographie
- Lily Laskine: *Charme de la harpe:* Bochsa; Debussy; Grandjany; Hasselmans; Heller; Ibert; Rameau...
- Nordmann: *La harpe romantique:* Bochsa; Chopin; Glinka; Mendelssohn; Oberthur... ERA — STU 71.264
- Zabaleta: *Musique espagnole pour harpe:* Albeniz; Falla; Granados; Halffter... DG — 2530.230

(*) A la célèbre boutade d'un célèbre chef d'orchestre: «Le harpiste passe la moitié de son temps à s'accorder et l'autre moitié à jouer faux», Lily Laskine réplique: «C'est justement faux. Nous passons les 3/4 du temps à nous accorder et un quart... à jouer juste!»

Copyright By MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

COLLÈGE D'ÉTAT MIXTE
7, rue Jules-Ferry - AURILLAC

FICHE TECHNIQUE
Les instruments de musique

LE VIOLON

LE VIOLON ET LES LUTHIERS (*)

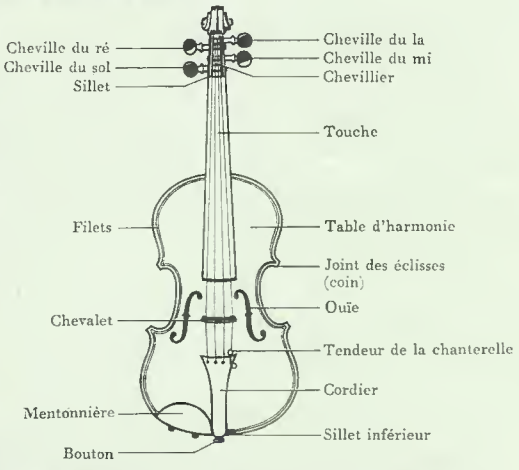
Si le terme «violon» est utilisé pour la première fois en Italie en 1538 et en France en 1556, il n'apparaît en Angleterre qu'en 1572 et désigne alors un instrument à 3 cordes, accordées en quintes. Mais c'est en Italie (Milan) que l'on trouve, vers 1550, le violon dans sa forme définitive. Il est curieux de constater qu'entre ces premiers spécimens et nos violons actuels n'existe aucune différence notable (les essais de formes nouvelles tentés depuis Stradivarius n'ont guère eu plus de portée que des expériences de laboratoire). Aux XVI[e] et XVII[e] siècles, 2 écoles italiennes s'imposent:

— BRESCIA, où Gasparo Bertolotti (1540-1590), dit «*da Salo*», fixe un type de violon à la sonorité ample et belle, qui sera utilisé par le célèbre Kreutzer. Son élève, Paolo Maggini, construira des instruments encore recherchés de nos jours.

— CREMONE, où Andréa Amati développe vers 1550 le violon à 4 cordes et ouvre la voie à Guarneri, et surtout Antonio Stradivari (1644-1737) qui a laissé environ 500 violons, 12 altos et 50 violoncelles dont la plupart portent un nom (cf. le célèbre «Messie» qui date de 1716). Son excellence fut rapidement reconnue, tant en Italie qu'à l'étranger.

Citons encore des écoles de lutherie en France (Paris, Mirecourt, Nancy, Lyon), et au Tyrol (les violons de Stainer furent joués par des musiciens tels que Bach). Au XVII[e] siècle les grandes écoles tombent en décadence, et au XIX[e] on essaie de relever l'art de la lutherie par la création d'écoles de luthiers (Mittenwald, Crémone, Mirecourt...). Néanmoins, la lutherie demeure un artisanat d'art, en dépit de certaines recherches électro-acoustiques, en vue d'une éventuelle fabrication en série.

LE CORPS DE L'INSTRUMENT

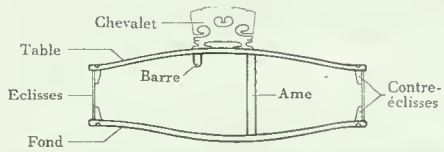


De facture complexe, le violon fait intervenir environ 70 pièces:

- La *caisse de résonance* (environ 35,5 cm) est formée du *fond* et de la *table d'harmonie* reliés par les *éclisses* qui sont protégées sur toute leur longueur par de minces filets de lanières de bois: les *contre-éclisses*. Le choix du bois est primordial: en principe, le *fond* et les *éclisses* sont en érable résistant, tandis que la *table* est en épicéa, bois plus léger et de densité régulière (le bois de lutherie sèche longuement avant usage — 7 ou 8 ans — afin qu'il ne «travaille» plus). Le timbre du violon est déterminé par l'épaisseur de ces 3 éléments ainsi que par leur galbe: *table* et *fond* sont en effet voûtés pour résister à la pression des cordes. La *table* est percée de deux orifices, les *ouïes*, qui permettent le rayonnement des vibrations provenant de l'intérieur de l'instrument, et dont le dessin «*ff*» et la place sont fixés avec précision par chaque luthier.
- Le *manche*, légèrement renversé par rapport à la caisse et taillé dans l'érable, est enclavé et collé sur celle-ci. Sa partie supérieure est évidée pour ménager sur le «chevillier» l'emplacement des 4 *chevilles* en bois dur, qui servent à régler la tension des cordes. Celles-ci se rattachent au bas du violon au *cordier* retenu à un bouton d'ébène fixé dans le tasseau inférieur. Traditionnellement la tête se termine par une élégante volute. Sur le manche est collée une *touche* en ébène, où se posent les doigts de l'instrumentiste.
- Par sa densité, sa silhouette, son épaisseur et surtout sa hauteur, le *chevalet*, en érable, exerce une influence capitale sur la qualité du timbre. Fixé entre les 2 *ouïes*, il supporte les cordes à 3 ou 3,5 cm de hauteur. Lorsque l'*archet* les touche, le *chevalet* communique les vibrations à la table par l'intermédiaire de l'*âme*, petite baguette de sapin située sous le pied du *chevalet* qui s'adapte à la voûte de la *table* et du *fond*. Le moindre déplacement de l'*âme* provoque une modification du timbre: si on la rapproche du chevalet, la sonorité s'éclaircit, si on l'éloigne, elle s'assombrit. Ainsi, pour adoucir une corde de *mi* trop perçante, ou pour éclaircir un *la* ou un *ré* trop sourds, on déplace légèrement l'*âme* vers les cordes basses.

(*) On se reportera avec intérêt à la fiche technique «Musique et Culture» sur *la famille des violes*.

MUSIQUE & CULTURE



- La *barre d'harmonie,* qui passe sous le pied gauche du *chevalet* est une petite verge de sapin collée contre la paroi interne de la *table* dans le sens de la longueur pour la renforcer et transmettre les vibrations du pied gauche du *chevalet* à la surface de la *table.*

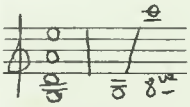
En ce qui concerne les vernis utilisés, ils sont en principe composés d'alcool, d'huile de lin, de thérébentine et de colorants divers.

- Ajoutons, pour terminer, la *mentonnière,* plaquette de bois placée à gauche du *cordier* qui permet un meilleur appui de l'instrument et la *sourdine,* petite pince posée sur le *chevalet* qui donne un son assourdi et nasal.

N.B.: Il existe pour les enfants des violons de dimensions réduites: le *quart,* le *demi* et le *trois-quarts.*

LES CORDES

Elles peuvent être en fibres végétales, en boyaux d'animaux, en cheveux, en soie ou en métal. Pendant deux siècles, elles furent en boyau à l'exception de la corde de *sol,* entourée d'un fil d'argent ou de cuivre. Depuis 1910 environ, la corde de *mi* est remplacée par un fil d'acier, les cordes de *la* et *ré* sont en boyau filé d'aluminium, et la corde de *sol* est en boyau filé d'argent. Selon matière et calibre, la tension des cordes équivaut à un poids de 27 à 30 kg.



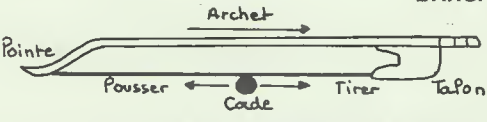
Au nombre de 4, elles sont accordées par quinte et la corde la plus aiguë *(mi)* est appelée *chanterelle.* Soprano instrumental par excellence, le violon a une étendue de 4 octaves et se lit en clé de sol. Le rôle de la main gauche, directement en contact avec les cordes, consiste à assurer la justesse de l'intonation et la vélocité. Dans la technique du violon, toutes les gammes peuvent être exécutées soit en se déplacant rapidement sur une seule corde, soit presque sans bouger par le jeu des *positions* (en principe au nombre de 8): Ainsi, la 1re position sur la corde de *la* par exemple, va de la seconde supérieure de la corde à vide, *si* (1er doigt), à la note *mi* (4e doigt). (N.B.: le pouce servant à tenir le manche, l'index est considéré comme 1er doigt).

Les *harmoniques* sont désignées par un *o* au-dessus de la note. On distingue les *harmoniques naturelles,* obtenues à partir des cordes à vides effleurées par un doigt à la moitié, au 1/3, au 1/4, au 1/5 ou au 1/6 de leur longueur, selon que l'on désire entendre les sons 2 - 3 - 4 - 5 ou 6 de la série des harmoniques; et les *harmoniques artificielles* qui ont pour fondamentale un son autre que celui produit par une corde à vide: il faut donc 2 doigts pour les obtenir (l'un pour obtenir la fondamentale, l'autre, effleurant cette même corde à distance de quarte ou de quinte, pour obtenir la double octave de cette fondamentale ou sa douzième).

Les *doubles cordes* exécutées simultanément, posent souvent des problèmes de doigté et d'archet. Apparues dès le début du XVIIe siècle, Bach leur a donné un développement imprévu grâce au contrepoint de ses fugues.

Le *vibrato* est une oscillation du doigt posé sur la corde, qui permet une sonorité plus chaude et plus vivante.

L'ARCHET



Les cordes du violon peuvent être mises en vibration soit avec le doigt *(pizzicato),* technique qui permet de pincer ces cordes avec un ou deux doigts de la main droite, soit avec l'archet *(coll'arco),* qui permet de soutenir et enchaîner les sons. Depuis les recherches de F. Tourte (vers 1775), l'archet se compose d'une *baguette* concave d'environ 74 cm, généralement en bois de Pernambouc (bois du Brésil léger, résistant et flexible), qui se termine par une *pointe* légèrement relevée, et d'une *mèche* en crins de cheval (environ 120 à 150 crins) rattachée, d'une part à la *pointe* et d'autre part sur le *talon,* à une *hausse* d'ébène (parfois enrichie d'or ou d'argent) qui sert à régler sa tension grâce à une vis à écrou. La légère rugosité des crins est renforcée par la *colophane,* matière résineuse avec laquelle on enduit l'archet.

La technique du *coup d'archet,* moyen d'expression fondamental pour tout violoniste, est commandée par le caractère propre d'une phrase musicale. Guidée par un mouvement de va et vient de la main, on désigne par le terme *tiré* — ⊓ — le mouvement qui va du talon à la pointe, et par le terme *poussé* — V — le mouvement inverse. Lorsque l'archet est proche du chevalet — *sul ponticiello* — la sonorité est claire, riche en harmoniques supérieures, mais sèche. Lorsqu'il est proche de la touche — *sul tastiera* — la sonorité est douce. On appelle *détaché,* le mouvement qui consiste à pousser ou tirer l'archet sans séparer les notes. Lorsque l'on ménage au contraire une courte pause entre celles-ci, par un simple arrêt de l'archet, on obtient le *marcato.* Un *legato* est exécuté en jouant 2 ou plusieurs notes en un seul coup d'archet, quant au *portado,* il est produit en séparant légèrement les notes d'un même coup d'archet, la main s'arrêtant brièvement entre chacune d'elles. On distingue encore le *spicato,* sautillé dans un tempo rapide, obtenu par le rebondissement de l'archet sur la corde; le *tremolo,* très rapide, réalisé avec peu d'archet par un tremblement du bras, etc...

Enfin, notons un effet spécial qui consiste à tourner l'archet et à frapper la corde avec le bois de la baguette — *col legno* —.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

CES

FICHE TECHNIQUE

les instruments de musique

LE BASSON

Classification

Comme le hautbois et le cor anglais, dont il est la basse, le basson est un instrument à vent qui se classe dans la famille des Bois. C'est un instrument à anche double et à perce conique.

Historique

Les origines du basson demeurent assez obscures malgré les nombreux travaux, souvent entachés de passion partisane. Il dérive de l'ancien dulcian, ou fagot, connu peut être dès le XIVe siècle, et qui est mentionné la première fois à Vérone en 1546. Cet instrument, rangé parmi les gros-bois (1), est fait d'une seule pièce en bois, et existe en différentes tailles.

Dans son Harmonie Universelle (1636), Mersenne en parles sous les termes de «fagots» ou de «bassons» à 3 clefs : «*Je traite de ces espèces de basses parce qu'elles peuvent se joindre au concert des hautbois et qu'elles ne sont quasi différentes d'avec la basse précédente (les «grands hautbois») que parce qu'elles se brisent en deux parties pour pouvoir être portées et maniées plus commodément ; c'est pourquoi on les appelle «fagots» à raison qu'elles ressemblent à deux morceaux de bois qui sont liés et fagotés ensemble*». A observer le croquis qui accompagne cet article (cliché ci-dessous à droite), force est de constater que seules des différences de détails séparent cet instrument du basson français moderne. Plus loin, Mersenne distingue encore un «basson» à 4 clefs, en une seule pièce, qui peut descendre jusqu'à une quarte plus bas que le «fagot».

Jusque vers le milieu du XVIIIe siècle, ces instruments vont connaître des fortunes diverses. Différents modèles restent couramment utilisés : le *Chorist fagott* (dont la tessiture correspond à peu près à celle de notre basson moderne), le *Fagott piccolo*, le *Discant fagott* (remplacé par la suite avantageusement par le cor anglais), le *Fagotto grando* ou *Doppel fagott* (à ne pas confondre avec le contrebasson moderne).

«Dès la Renaissance, note Roger Cotte, le basson est considéré, à côté de l'incommode «basse de hautbois» ou «basse de bombarde» comme la basse obligée du choeur de hautbois». Au XVIIe siècle, déjà largement répandu dans toute l'Europe, il est fréquemment attaché à l'accompagnement de la musique vocale religieuse et sert de basse à l'harmonie militaire. A l'époque de Lully, les facteurs Hotteterre et Philidor créent, vers 1670, un nouveau basson destiné à fournir une basse solide aux hautbois dans la Musique des Mousquetaires et dans celle de la Grande Ecurie du Roy.

Son introduction à l'orchestre de ballet et d'opéra suscite une série d'améliorations techniques visant entre autres à augmenter sa tessiture (adjonction de clefs, nouveaux mécanismes). Lully, Haendel, Telemann, Bach... l'utilisent largement, et Vivaldi le dote d'un impressionnant répertoire de concertos.
Son admission à l'orchestre symphonique naissant le conduit à sa première apogée, au milieu du XVIIIe siècle. Puis, à la fin du XIXe siècle, il bénéficie de perfectionnements décisifs, portant à la fois sur des problèmes d'ordre mécanique et des problèmes de justesse et d'homogénéité sonore.

En France, son évolution est essentiellement marquée par les apports de Jean Nicolas Savary, qui lui adapte un mécanisme de 15 clefs (1823), de Frédéric Triébert, qui élargit sa perce pour obtenir une sonorité plus ample et pleine (1823–1842) (ce facteur tentera également, mais en vain, de lui adapter le système Boehm (2), et surtout d'Eugène Jancourt, qui construit vers 1875 un basson à 22 clefs actionnées grâce à un nouveau système d'anneaux mobiles. C'est ce modèle, encore amélioré sur les plans acoustique et mécanique par Evette et Schaeffer, qui donne naissance au basson français moderne, tel qu'il est conçu de nos jours par les facteurs : Buffet–Crampon, Cabar, Selmer.

En Allemagne, l'évolution du basson suit une voie totalement différente qui conduit à la création d'un nouveau type d'instrument, le fagott.
En effet, entre 1817 et 1825, Karl Almenraeder, assisté par l'acousticien G. Weber oriente ses recherches vers l'acquisition d'une sonorité plus ample et plus homogène qui l'amènent à des transformations radicales au niveau des trous et des clefs. Il créé ainsi le prototype du basson allemand. Ses travaux sont poursuivis par W. Heckel, dont le fagott à 21 clefs connaît un succès fulgurant à partir de 1885, en raison notamment de la puissance de sa sonorité dans le grave et de certaines facilités de doigtés.

MUSIQUE CULTURE

De nos jours, les deux bassons rivaux coexistent, et s'affrontent avec leurs partisans et leurs détracteurs. Si la plupart des orchestres dans le mondre ont opté pour le système Heckel, appréciant sa facilité d'émission, sa souplesse d'articulation, son timbre rond et doux, la France, fidèle à la facture traditionnelle héritée du XVIIIe siècle, reste le dernier fief du basson français, système Buffet, le seul à être enseigné dans nos Conservatoires. Le basson français est certes plus difficile à maîtriser sur le plan technique, mais il apporte en compensation sa forte personnalité, une palette de couleurs et de timbres très riche, un chant étonnament expressif. Les difficiles et célèbres solos du répertoire (Berlioz, Debussy, Ravel, Stravinsky) ne lui sont-ils pas destinés ?

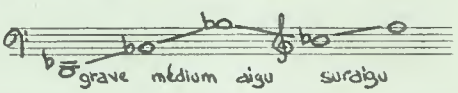
Anatomie

Bouchon de culasse reliant les deux tubes accolés

Le basson présente la particularité d'être fait de deux tuyaux accolés parallèlement, formant un tube intérieur d'une longueur totale d'environ 2,50 m. Cette disposition repliée, destinée à faciliter son maniement, limite sa taille extérieure à 1,37 m. Instrument en bois —généralement du palissandre ou du rosier (de l'érable pour le basson allemand)—, de perce conique, le basson est constitué de 5 parties, dont une métallique : *la petite branche, la grande branche, la culasse* qui relie les deux branches pour assurer la continuité de la colonne d'air, *le pavillon, le bocal,* pièce métallique de forme courbe, à l'extrémité de laquelle se fixe l'anche.
Comme le hautbois et le cor anglais, le basson est muni d'une anche double et doté d'un système de trous et de clés. Le basson français moderne, qui a atteint aujourd'hui un degré de quasi-perfection, comporte 17 à 21 clés.

Etendue et registres

Le basson couvre une large tessiture de 3 octaves et une quinte, tout en conservant une sonorité homogène, quoique diversifiée dans ses expressions.
— le grave, puissant, remarquable de rondeur et de plénitude, peut être pathétique et douloureux (*6e Symphonie* de Tchaïkovski), noble et majestueux (*1er Concerto Brandebourgeois* et *Gloria* de la *Messe en si* de J.S. Bach), sinistre et macabre (*Symphonie fantastique* de Berlioz), inquiétant et magique (*L'Apprenti Sorcier* de Dukas), caricatural et goguenard (thème du Grand Père dans *Pierre et le loup* de Prokofiev) ;
— le médium, quelque peu pâle et sourd mais toujours délicat, se prête volontiers à l'expression d'une intense poésie (*Scherzo* de la *9e Symphonie* de Beethoven), du rêve (*Berceuse* de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky), de la mélancolie (*Vecchio Castello* des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky—Ravel), mais sait aussi être joyeusement martial (1er acte de *Carmen* de Bizet) et imposant (*Marche* de la *Damnation de Faust* de Berlioz) ;
— l'aigu, doux et ravissant, chante avec infiniment de poésie, sur un ton enjoué (*Suite pour basson et orchestre* de Koechlin) ou avec une poignante désolation (*Harold en Italie* de Berlioz) ;



— le suraigu donne un timbre tout à fait particulier, timide et plaintif (le son s'amenuise), dont le caractère primitif fait merveille dans l'introduction du *Sacre* de Stravinsky.

Technique

Sous son apparente lourdeur, le basson cache des possibilités techniques très étendues : souplesse mélodique, subtilité des nuances, délicatesse des effets, virtuosité étourdissante, tout lui semble permis (*Concerto en sol pour piano* de Ravel, *Concerto pour orchestre* de Bartok). Son agilité est remarquable dans les sauts d'octaves, dans les gammes et arpèges rapides et surtout dans les détachés, qui, jusque dans les mouvements vifs, restent parfaitement sonores et timbrés.

Utilisation

Au fil de son évolution, le basson, qui, aux XVIIe et XVIIIe siècles reste confiné la plupart du temps dans le groupe instrumental de la basse continue, ne cesse de s'individualiser à l'époque classique (Haydn, Mozart, Beethoven) puis de développer et de diversifier ses ressources expressives au XIXe et au XXe siècles. Membre à part entière de multiples formations de chambre (Trios d'anches, Quintette à vent), il se trouve également promu au rang de soliste (concertos de Vivaldi, Mozart, Weber, Rimsky—Korsakov, Jolivet, Tomasi, Villa—Lobos ; symphonies concertantes de Stamitz, Devienne, Boccherini, Haydn, Mozart, Hindemith, Martinù, R. Strauss). Il est membre à part entière de l'orchestre symphonique et de l'orchestre d'harmonie, où le pupitre compte trois instruments (le 3e bassoniste pouvant jouer le contrebasson (3)).

(1) Gros-bois : instruments graves, opposés aux **Haulx-bois** (fagots, cervelats, bassons...)
(2) Appliqué avec le succès que l'on sait à la clarinette.
(3) Deux fois plus grand que le basson (5,90 m), le contrebasson sonne à l'octave grave de celui-ci.

Pour une illustration sonore et visuelle, nous vous recommandons notre disque MC 3008 «Les Bois» et notre série de 24 diapositives consacrée aux Bois D 2403.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite Imprimerie Spéciale de l'Éditeur

LA GUITARE

HISTORIQUE

Les origines de la guitare remontent aux sources les plus lointaines de la musique. Pour retrouver une filiation possible, les ancêtres de la guitare doivent posséder les mêmes caractéristiques que l'instrument actuel, c'est-à-dire :

— être un instrument à plusieurs cordes pincées ;

— avoir des éclisses (flancs) et un fond (plat de préférence) ;

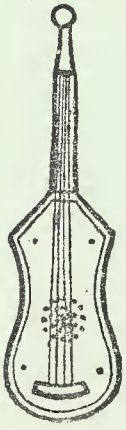
— avoir approximativement la forme d'un huit ;

— posséder un manche sur lequel les doigts puissent modifier la longueur de la corde vibrante.

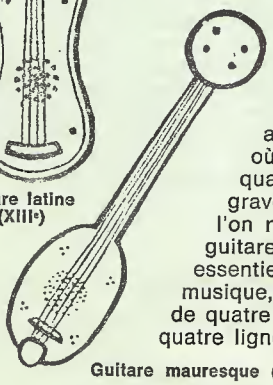
Si de nombreux instruments anciens, retrouvés à l'état de gravure, de terre cuite, de sculpture, répondent à certaines de ces conditions, il en est peu qui satisfont aux quatre. Parmi ceux-ci : la *kethara assyrienne,* la *cithara grecque,* le *luth égyptien* ou *babylonien* et la *kethara hittite.*

La *cithara grecque* était formée d'une caisse de résonance en bois. Les plus célèbres citharèdes furent Amphion et Orphée ; aussi, plus tard, au XVIIIe siècle, on surnommera ainsi les meilleurs guitaristes. Le *luth égyptien* est un ancêtre commun au luth et à la guitare ; trois cordes non chevillées sont fixées à l'extrémité du manche, un bout de chaque corde flottant librement ce qui est une caractéristique des instruments venus d'Asie. Amateurs des sonorités de cuivre, les Romains ont assez peu utilisé les ancêtres de la guitare, bien que certains bas-reliefs romains nous montrent des musiciens jouant sur des instruments à cordes. Quoiqu'il en soit, *cithara grecque, lyre étrusque, luth égyptien, kethara assyrienne* ou *hittite,* tous ces ancêtres témoignent des racines profondes et lointaines de la guitare.

On ne peut dire ni quand ni comment la guitare pénètre en Europe occidentale autour de la Méditerranée, mais on pense que c'est probablement grâce aux échanges culturels et commerciaux, en particulier à Venise. Les Arabes de leur côté l'implantent solidement en Espagne où elle prend le nom de *guitare mauresque,* tandis que la *kethara,* introduite à Venise et amenée en Espagne par les Romains, est désignée sous le nom de *guitare latine.* C'est dans l'Europe du Nord et après avoir subi quelques modifications que ces deux instruments prennent le nom de *guiterne* et de *quinterne* aux VIIIe et IXe siècles. Les témoignages sont nombreux. En 1190, un poète, Geoffroy de Vinesauf, évoque « les guiternes qui excitent le sommeil ». Les enluminures des *Cantigas* du Roi Alphonse X (le roi savant) au XIIIe siècle nous montrent deux musiciens, l'un jouant de la *guitare mauresque,* l'autre de la *guitare latine.* La première, très simple, est composée d'un manche et d'une caisse ronde à fond plat, la seconde a déjà la forme en huit caractéristique de la guitare actuelle. La *guitare latine* possède quatre cordes, et il y a quatre frets sur le manche. A partir du XIVe siècle, les ancêtres de la guitare figurent dans de nombreux ouvrages et leur présence est citée dans les rubriques de l'époque.



Guitare latine (XIIIe)



Guitare mauresque (XIIIe)

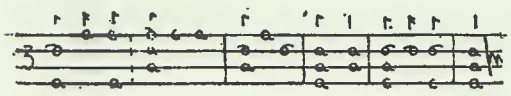
Au XVIe siècle, l'instrument prend définitivement le nom de guitare, il compte quatre double-cordes appelées *chœurs* qui sont accordées à la quarte, sauf entre le deuxième et le troisième *chœur* où l'intervalle est d'une tierce majeure. L'accord correspond aux quatre premières cordes de la guitare actuelle : *Ré - Sol - Si - Mi* du grave à l'aigu. La notation alors utilisée est la tablature, système que l'on retrouve pour bien des instruments de l'époque. Les *tablatures* de guitare datent de la moitié du XVIe siècle. A cette époque la musique est essentiellement polyphonique et l'imprimerie, en particulier celle de la musique, en est encore à ses débuts. La *tablature* de la guitare se compose de quatre lignes qui représentent les quatre *chœurs* de l'instrument. Sur ces quatre lignes, les musiciens français inscrivent le doigté au moyen de lettres

tandis que leurs collègues italiens et espagnols y placent des chiffres. Au-dessus des quatre lignes figurent les valeurs de notes indiquant la mesure (1).

Ces *tablatures* sont l'œuvre des musiciens de cour qui ont progressivement introduit la guitare dans les milieux cultivés. Jusque-là, la guitare était surtout l'instrument des humbles. Au XVe siècle, jouée principalement par les paysans et les soldats, on l'entendait surtout dans les auberges, dans les fêtes de village, rôle qu'elle continuera d'assurer par la suite ; mais dès 1550, grâce à certains vihuelistes et luthistes comme Adrien Le Roy, elle se fera entendre à la cour et deviendra même par la suite l'instrument préféré des rois et de certains milieux cultivés. Vers la fin du XVIe siècle, de nombreux luthiers construisent des guitares et contribuent à son amélioration.

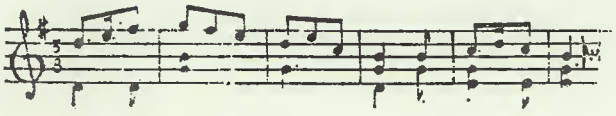
BRANLE DE POITOU

Tablature



Transcription

Adrien Le Roy (1546)



Guiterne (XIIe)

Guitare (1636)

Au début du XVIIe siècle, devant l'apparition d'instruments plus sonores, la guitare tombera en désuétude, mais elle prendra un nouveau départ et connaîtra une grande vogue sous le règne de Louis XIV du fait du mariage du roi avec une reine espagnole. C'est l'époque de la guitare baroque qui compte cinq *chœurs* et qui est accordée de diverses manières. De grands musiciens : Gaspar Sanz, Santiago de Murcia, Francisco Corbetta, Robert de Visée, Ludovico Roncalli, François Campion, Antoine Francisque sont les principales figures de la grande époque de la guitare baroque. A la mort de Louis XIV, en 1715, la guitare brille de ses derniers feux ; une longue éclipse va s'ensuivre, et pendant le XVIIIe siècle, elle ne se maintiendra que grâce à quelques appuis à la cour et à l'attachement de certains cercles privés. En Espagne cependant, elle connaîtra quelques faveurs grâce à l'école de Pablo Minguet et le talent de Férandière à Madrid. En Allemagne, Ignace Pleyel publie les sonates pour violon et guitare.

C'est en Espagne, place fortifiée de la guitare que sont publiées en 1799 les méthodes où l'on relève l'ajout du 6e *chœur.* La guitare compte désormais cinq *chœurs* (doubles) et une chanterelle simple, soit onze cordes.

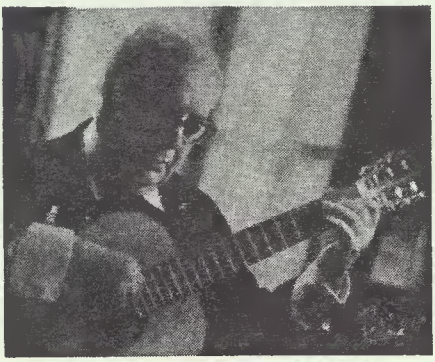
Au début du XIXe siècle, les luthiers améliorent encore la guitare, on construit désormais des instruments de qualité en érable ondé, avec lesquels on obtient de très belles sonorités. Dans cette première partie du siècle, la guitare connaît une grande vogue. Des guitaristes de grande réputation comme Diabelli, Carulli, Carcassi, Mauro Giuliani jouent fréquemment dans les salons à la mode. C'est à cette époque que, fuyant sa patrie, un Espagnol, officier des armées de Napoléon, s'installe à Paris. C'est le grand musicien de la guitare Fernando Sor, fondateur avec son ami Dionisio Aguado de l'école classique de la guitare (2). L'œuvre de Fernando Sor est la plus importante dans l'histoire de la guitare ; sa musique est d'une grande qualité, son écriture très riche, la plupart des pièces sont à quatre parties. Partout où il se fait entendre c'est le triomphe. Fernando Sor séduit le public (3) musicien de toute l'Europe. Il faut dire que ce guitariste était un musicien complet ; son opéra *Cendrillon* et ses Ballets furent représentés à Madrid, à Londres et à Moscou. La musique de Fernando Sor est sans conteste le monument le plus important de la guitare du XIXe siècle ; son œuvre constitue la base même de la grande école polyphonique de la guitare classique. De nos jours encore, les œuvres de Sor forment l'ossature du répertoire des guitaristes. Après sa mort en 1839, la vogue de la guitare déclinera malgré les efforts de valeureux luthiers qui construisent d'excellents instruments : Lacote à Paris, Panormo à Londres.

---

(1) De nos jours, les jeunes guitaristes qui pratiquent le Folk utilisent la tablature espagnole pour la lecture et la communication des pièces.

(2) Ecole classique un peu tardive qui se situe dans le contexte musical romantique de l'Europe du Nord.

(3) En écoutant Fernando Sor, Hector Berlioz fut enthousiasmé. Il jouait lui-même de la guitare et s'en servait pour vérifier les accords de ses compositions. Après le concert de Sor, il déclara : « La guitare est un petit orchestre. »

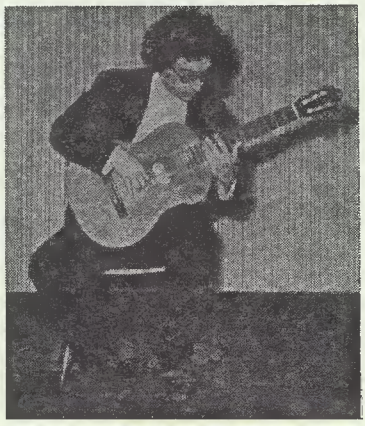


Andrés SEGOVIA

Le renouveau actuel de la guitare a pour origine l'œuvre de l'Espagnol Francisco Tarrega, né à Castellon de la Plana en 1852. Premier prix de piano et d'harmonie au Conservatoire de Madrid en 1871, il créa un véritable répertoire de concert pour la guitare et transcrivit de nombreuses pièces des grands Maîtres comme Bach, Haydn, Chopin. Lorsque Tarrega donna son concert à Paris en 1881, Claude Debussy enthousiasmé devait dire : « La guitare est un clavecin expressif ». Tarrega forma de prestigieux élèves comme Miguel Llobet et Emilio Pujol. Son influence se fait encore sentir dans la technique et l'orientation musicale des grands guitaristes actuels.

Aujourd'hui, grâce à la radio, la télévision et le disque, la guitare pénètre dans tous les foyers, et l'on peut mieux apprécier la belle sonorité, la richesse harmonique et polyphonique ainsi que la variété des timbres de cet instrument. En 1919, un grand artiste, universellement reconnu, le guitariste Andrés Segovia donne à la guitare ses titres de noblesse. Interprète prestigieux, il donne pour la première fois des récitals dans de grandes salles de concert, réunissant autour de l'humble descendante de la *kethara* des auditoires nombreux et enthousiastes. Entre 1920 et 1939, il parcourt le monde entier. Les compositeurs contemporains, subjugués par ce grand interprète, composent pour la guitare. Certains comme le Mexicain Manuel Ponce écrivent des concertos pour guitare et orchestre. Son exemple est suivi par Manuel de Falla qui écrit une des plus belles pages pour la guitare, *Hommage à Debussy.* D'autres compositeurs ont également écrit pour la guitare : Albert Roussel, Darius Milhaud, Arnold Schönberg. Le jeu nuancé de Segovia, alors dans la force de l'âge, sa sonorité puissante et veloutée, restent encore inégalés par les virtuoses actuels. En 1935, le critique et musicologue Henri Prunières écrivait : « La qualité de son de Segovia est incomparable ; que le son du clavecin nous paraît grêle, que le son du piano nous semble pauvre ! »

Dès 1945, une nouvelle évolution se produit grâce à des compositeurs comme Heitor Villa-Lobos, lui-même guitariste, Maurice Ohana, Henri Sauguet, Hindemith, Tansmann, Frank Martin, Benjamin Britten, Jacques Ibert et de jeunes Maîtres comme Narciso Yepes, Ida Presti, John Williams, Konrad Ragosnig, Oscar Caceres, Turibio Santos, Antonio Membrado, Sharon Isbin, Roberto Aussel, Leo Brouwer, virtuose et compositeur, né en 1939, qualifié par la critique comme le plus grand musicien qui ait jamais joué de la guitare, et Alexandre Lagoya qui dirige depuis 1970 la classe de guitare du Conservatoire National Supérieur de Paris (4).



Turibio SANTOS
Photo UNESCO - Dominique Roger
(« Panorama de la Musique » nº 27)

Universellement reconnue pour ses possibilités polyphoniques et expressives, pour sa grande variété de timbres et sa sonorité attachante, la guitare fait désormais partie de la grande famille des instruments classiques. La descendante de la *guiterne* des soldats et des paysans du Moyen Age, jadis réhabilitée par les musiciens de cour, l'instrument privilégié des rois qui n'en resta pas moins l'élue des humbles, la compagne de Schubert et de Berlioz, la guitare des poètes, la guitare de Ronsard et de Garcia Lorca, la guitare nous est revenue pour servir aussi bien les formes les plus pures de la musique que pour remplir un rôle musico-social des plus importants en milieu populaire. Tout comme autrefois, la guitare est avant tout l'instrument du groupe et de la solitude. Injustement oubliée pendant des siècles, la voix de la guitare se fait entendre à nouveau. Il semble bien qu'une force secrète empêche les belles choses de tomber dans l'oubli.

---

(4) **NOTE DE L'EDITEUR**
Il convient de préciser que c'est à Strasbourg qu'a été ouverte, en 1962, la première classe de guitare dans un Conservatoire de France, créée par Fernando FERNANDEZ-LAVIE, disciple de Segovia et d'Emilio Pujol. Ce pédagogue est également l'auteur de nombreux ouvrages d'enseignement, parmi lesquels deux méthodes dont la progression permet aux guitaristes débutants isolés de réaliser un travail personnel efficace :

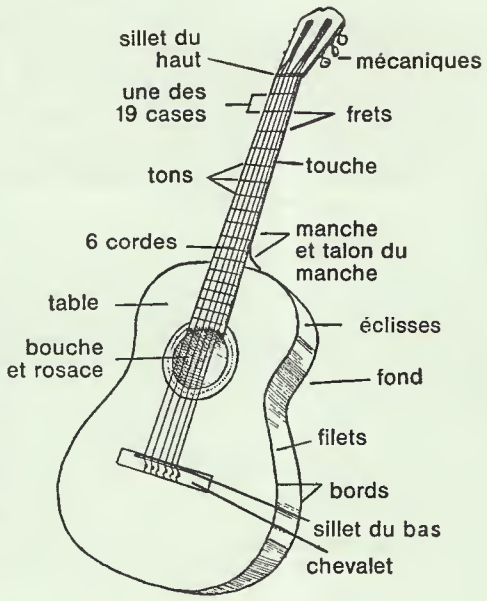
- **Ecole de Guitare - Technique moderne - Editions Max Eschig, Paris.**
- **La guitare pour tous - Jeu mélodique et accompagnement - Les Presses d'Ile-de-France, 12, rue de la Chaise, 75007 Paris.**

ANATOMIE

Bien qu'il puisse paraître superflu de présenter un instrument aussi répandu, il n'est pas inutile de préciser les caractéristiques de la véritable guitare classique.

L'élément le plus important est la caisse de résonance qui est en forme de huit. Elle se compose d'un fond plat, d'éclisses latérales (les flancs), d'une table d'harmonie munie d'un chevalet et percée d'une rosace. La partie supérieure est constituée par le manche sur lequel se trouve la touche divisée en 19 cases par des frets en acier. A l'extrémité supérieure du manche se trouve la tête dont l'ornementation varie selon le constructeur, et qui est munie des six enrouleurs servant à tendre les cordes.

Parmi les diverses guitares utilisées de nos jours, on distingue la véritable guitare classique par le chevalet placé sur la table d'harmonie d'où partent les six cordes. Ce chevalet doit être collé sur la table à environ 18 cm de l'axe de la rosace. Les six cordes fixées à ce chevalet et aux enrouleurs mécaniques exercent, une fois tendues, une tension sur la table d'harmonie (5). Cette tension fait vibrer la table au maximum et donne au son une ampleur naturelle. La distance de tension des cordes entre le chevalet et le sillet situé au-dessus de la 1re case est appelée « longueur vibrante ». Sur l'instrument normal elle doit être de 65 centimètres.



La guitare classique comprend six cordes accordées à la quarte, sauf entre la troisième et la seconde corde où l'intervalle est d'une tierce majeure. Du grave à l'aigu, l'accord de la guitare est le suivant : *Mi - La - Ré - Sol - Si -Mi.* Les trois premières cordes sont en nylon nu, les trois cordes graves sont en nylon filé (nylon recouvert de fil de métal argenté). Une fois tendues au diapason normal (440), les dix cordes exercent une traction qui dépasse 30 kg. Ceci explique pourquoi la guitare classique est un instrument difficile. Il est conseillé aux débutants de monter la guitare avec des cordes d'un calibre plus fin (cordes à faible tirant) qui exigent moins d'efforts. Ces cordes sont disponibles dans les magasins spécialisés.

Les guitares de qualité sont construites en bois massif ; le fond et les éclisses sont en palissandre, la table d'harmonie est en épicéa ou en cèdre, la touche en ébène. Depuis la fin du XIXe siècle, les luthiers en guitares, pour la plupart des Espagnols, n'ont cessé d'améliorer leurs instruments. Parmi les meilleurs il convient de citer : Antonio Torres, Hernando Santos, Manuel Ramirez, Enrique Garcia, Francisco Simplicio, Santos-Hernandez. Depuis 1945, d'excellents luthiers en guitares s'établissent un peu partout en Europe : Hermann Hauser et Edgar Mönch en Allemagne, Carbonel et Jean Laplane à Marseille, Daniel Friederich, véritable luthier scientifique à Paris, José Ramirez, Ignacio Fleta et Francisco Contreras en Espagne....

Fernando FERNANDEZ-LAVIE

---

(5) Le véritable son de la guitare ne peut être obtenu que par la traction que les cordes exercent sur la table d'harmonie. Celle-ci doit être tendue comme la peau d'un tambour. Il n'en n'est pas de même pour les guitares montées avec des cordes d'acier lesquelles sont fixées à un cordier placé sur l'éclisse inférieure. Dans ce cas, le chevalet n'est pas collé à la table d'harmonie ; il est mobile et sert uniquement à élever les cordes. Dans ces guitares, généralement appelées *guitares sèches,* la table d'harmonie n'est pas tendue, mais au contraire oppressée par les cordes qui passent au-dessus du chevalet.
Ces guitares sont certes utiles à une musique qui utilise des moyens de sonorisation, mais elles ne peuvent en aucun cas être utilisées pour l'étude de la guitare classique.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22

Reproduction interdite IREG - Strasbourg

CES

FICHE TECHNIQUE
les instruments de musique

LES INSTRUMENTS TRADITIONNELS DU JAPON

Les instruments traditionnels japonais recouvrent les principales familles : cordes, vents et percussion. Cependant, on y remarque l'absence des cuivres, l'importance des percussions et la rareté des instruments à archets.

shakuhachi

oteki

nô-kan

INSTRUMENTS A VENT :

1. Flûtes droites

SHAKUHACHI : Lourde flûte droite de bambou, au bec entaillé, percée de 5 trous. Anciennement réservée aux moines mendiants, elle acquit un important répertoire soliste aux XVIIIe et XIXe siècles.

2. Flûtes traversières

KOMA–BUE : d'origine coréenne, c'est la plus petite et la plus aigüe des flûtes du *Gagaku*. Son tuyau de bambou est percé de 6 trous.

OTEKI (ou RYUTEKI ou YOKO–BUE) : d'origine chinoise, c'est la plus grande flûte du *Gagaku*. Elle est percée de 7 trous. On suppose qu'elle est l'ancêtre de la flûte du *Nô*.

NO–KAN : seul instrument mélodique de l'ensemble du théâtre *Nô*, elle est en bambou très sec, percée de 7 trous. Sa sonorité très particulière est obtenue grâce à un manchon inséré dans le tuyau sonore et qui en modifie la résonance naturelle.

3. Instruments à anches

HICHIRIKI : genre de petit hautbois au timbre grave, percé de 9 trous, utilisé dans le *Gagaku*. Son origine est chinoise. C'est le seul instrument à anche double utilisé dans la musique japonaise traditionnelle.

SHO : orgue à bouche fait de dix-sept tubes de bambou, véritables petits tuyaux d'orgue placés sur un sommier et fonctionnant grâce à une anche libre. Chaque tube sonne quand on bouche le trou dont il est percé (ce qui oriente l'air vers son anche battante). Le *Shô*, au timbre doux et voilé, est employé dans le *Gagaku*, où son rôle est surtout harmonique (accords de 3 à 7 sons).

shô

INSTRUMENTS A CORDES : les trois principaux sont le *koto*, la *biwa* et le *shamisen*.

KOTO (ou SONO–KOTO) : cithare presque semi-cylindrique à 12 ou 13 cordes de soie, aux chevalets mobiles, jouée à terre avec les doigts ou des plectres attachés aux doigts. D'origine sino-coréenne, le *koto* est employé dans le *Gagaku* et possède un très important répertoire soliste.

WAGON (ou YAMATO–KOTO) : cithare à 6 cordes de soie jouées avec un plectre ou avec le doigt. Il accompagne les danses sacrées *Kagura* au sein de l'orchestre *Gagaku* des temples *Shintô*. Son usage est tantôt mélodique, tantôt harmonique.

BIWA : luth à 4 ou 5 cordes, très proche du *p'i-p'a* chinois. Sa caisse en mûrier est en forme de poire. On distingue plusieurs types de *biwa* :

– *Gaku-biwa* : à 4 cordes et 4 frettes, jouée avec un petit plectre en os. Elle est tenue horizontalement et se joue dans le *Kangen* (*Gagaku*).

biwa

koto

MUSIQUE CULTURE

– *Heiké-biwa* : à 4 ou 5 cordes et 5 frettes, jouée avec un large plectre en bois. Elle sert à l'accompagnement des chansons de geste du même nom.
– *Satsuma-biwa* : à 4 ou 5 cordes et 4 frettes. Elle joue aussi dans le *Heiké-biwa*.
SHAMISEN : sorte de banjo à 3 cordes et à long manche autrefois très populaire au Japon. Il fut introduit dans l'archipel vers le XIIe siècle, venant de Chine par les îles Ryu-Kyu, et détrôna progressivement la *biwa*, grâce à sa légèreté, sa maniabilité et sa sonorité délicate. Il en existe de nombreuses variantes, groupées en 3 principaux accords en quinte et quarte. Son répertoire comprend des pièces en solo et des accompagnements de poèmes.

shamisen

INSTRUMENTS A PERCUSSION

Famille la plus nombreuse de la musique japonaise, les percussions sont employées tant dans les temples et les palais que lors de réjouissances populaires et bourgeoises. On remarque l'absence des xylophones et métallophones.

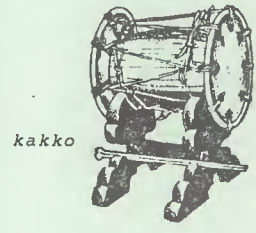
1. Instruments en bois :
SHAKUBYOSHI : cliquettes faites de deux plaques de bois très dur que l'on frappe l'une contre l'autre. C'est le plus important des instruments japonais qui servent à marquer la mesure (*Gagaku*, *Kagura*, théâtre *Kabuki*).
MOKUGIO : grand tambour de bois à usage religieux.

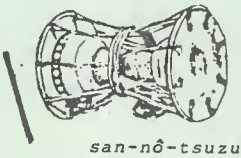
shoko

2. en métal : parmi les très nombreux gongs, cymbales, cloches, qui existent au Japon, on relèvera surtout les gongs suivants :
ATARIGANE : petit gong en forme d'écuelle profonde frappé par un petit maillet en os. Il est surtout utilisé pour les processions et fêtes populaires.
SHOKO : gong de bronze utilisé dans le *Gagaku*. Il est suspendu à un petit portique circulaire et on en joue avec deux baguettes en frappant l'instrument au centre.
KEI : gong de l'ensemble bouddhique en forme de gueule de poisson servant à souligner les diverses phrases du service religieux.
DORA : gong utilisé au théâtre pour imiter les cloches lointaines des temples. Il comprend en son centre un renflement destiné à donner de la profondeur au son.

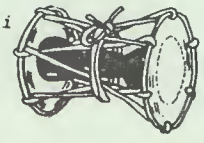
da-daiko

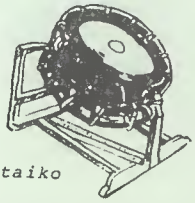
3. à membranes : les tambours à membranes japonais n'ont jamais de timbre. Ils se répartissent essentiellement entre les formations instrumentales du *Gagaku* et du *Nô*.
DA–DAIKO : très gros tambour, toujours utilisé par paire pour accompagner les danses *Bugaku*, il a aussi une fonction décorative.
KAKKO : petit tambour horizontal à deux faces. Utilisé dans le *Gagaku*, il sert de conducteur à l'orchestre. On en joue avec deux baguettes légères.
SAN–NO–TSUZUMI : tambour en forme de sablier, frappé avec une seule baguette, ce qui interdit l'usage des roulements. D'origine coréenne, il n'est utilisé que pour la musique *Komagaku*.
KO–TSUZUMI : tambour d'épaule du théâtre *Nô*. Posé sur l'épaule droite (on en joue avec la main droite), il est tenu par la main gauche à l'aide de deux jeux de cordelettes (*shirabe*) qui permettent de modifier la tension des membranes.
O–TSUZUMI : parent du KO–TSUZUMI, il est plus grand. Tenu sur la hanche gauche, il est frappé avec un, deux ou trois doigts recouverts de carton bouilli, pour obtenir un son dur, ou de daim pour un son moelleux.
TAIKO : tambour à battes du *Nô*. Il est posé sur un petit pied, légèrement de biais, face à l'instrumentiste.


kakko


san-nô-tsuzumi

ko-tsuzumi


ô-tsuzumi

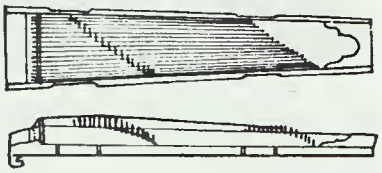

taiko

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

LES INSTRUMENTS TRADITIONNELS DU VIETNAM

Il existe plus de deux cents instruments au Vietnam. Il nous est donc impossible de tous les décrire dans le cadre de cette fiche. Nous vous proposons une sélection des instruments de musique encore en usage.

LA CITHARE ĐÀN TRANH



Le ĐÀN TRANH (ĐÀN : instrument ; TRANH : se disputer), est une cithare à 16 cordes métalliques sur table et à chevalets mobiles.

D'après les légendes vietnamiennes, autrefois, la cithare vietnamienne avait 32 cordes. Un maître de cithare enseignait son art à deux jeunes filles. Un jour, elles se disputèrent pour jouer de l'unique instrument du maître. Le maître, irrité par cette dispute, cassa l'instrument en deux dans le sens de la longueur, et en fit deux identiques. D'où vient le vocable "TRANH" (se disputer).

La cithare vietnamienne, la plus petite des cithares extrême-orientales mesure entre 90cm et 110cm de long sur 13cm de large du plus petit côté, et 20cm du grand côté. La caisse de résonance du *đàn tranh* prend la forme d'un demi tronc de cône. Les cordes, au nombre de 16, en acier (en fil de soie torsadé jusqu'à la fin du XVIIè siècle, et en laiton jusqu'au début du XXè siècle), divisées en deux parties par une série de 16 *nhan* ("oie sauvage") ou chevalets mobiles en bois ou en plastique, sont tendues sur toute la longueur de table d'harmonie en bois *ngô đông* (bois d'oléococca), de plus en plus rare à l'heure actuelle. L'une des deux extrémités des cordes est enroulée autour des 16 *truc* (chevilles) en bois ou en plastique, tandis que l'autre extrémité traverse les 16 petits trous près du cordier où elle est fixée par de petits bouts de papier.

De nombreuses recherches s'effectuent actuellement au Vietnam. Dans le Nord, plusieurs instruments du type cithare, inspirés sans doute des cithares chinoises, d'une taille plus grande, allant jusqu'à deux mètres de long, avec un nombre de cordes plus important, sont fabriqués et mis en expérience dans les orchestres néo-traditionnels. L'électrification du *đan tranh* est très prisée par les jeunes citharistes lors des concerts dans de grandes salles ou en plein air.

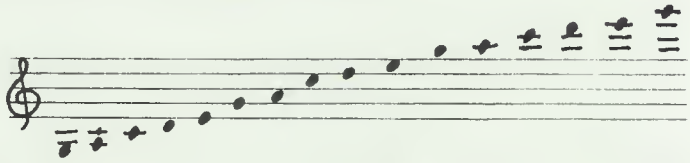
Au Vietnam méridional, surtout à Hô Chi Minh Ville (ex-Saïgon), le Professeur Nguyên Vinh Bao, un des meilleurs sinon le meilleur joueur du *đàn tranh* au Vietnam, a consacré plusieurs années de recherche (lutherie et acoustique) pour l'amélioration de la facture instrumentale, la forme et la sonorité de la cithare. Le Pr. Vinh Bao a fabriqué des cithares à 17, 19 et 21 cordes avec la table d'harmonie en bois japonais *kiri paulownia* à la place du bois vietnamien *ngô đông.* Cette recherche a abouti à un bon résultat.

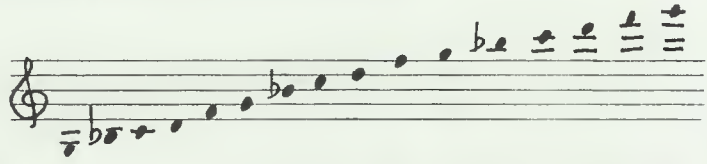
En ce qui concerne les techniques de jeu, le musicien porte au pouce et à l'index de la main droite, selon la tradition du Sud Vietnam, des onglets en écaille, en plastique ou en acier. Les techniques de la main droite font sortir des notes isolées, des arpèges, des notes à doubles cordes, des notes harmoniques. L'index, le majeur, et l'annulaire de la main gauche, surtout l'index, appuient plus ou moins fort sur la partie des cordes située entre les chevalets et les chevilles pour modifier la tension des cordes et par suite la hauteur des notes jouées.

L'ornementation est obtenue par quatre techniques principales : 1. le *nhân vuôt* (appuyer et glisser): le joueur appuie avec l'index sur une corde tout en faisant glisser sur elle le majeur et l'annulaire après l'avoir attaquée avec un doigt de la main droite. 2. le *nhân rung* (appuyer et vibrer): le citharíste appuie sur une corde à l'aide de trois doigts, l'index, le majeur et l'annulaire, et la fait vibrer régulièrement. 3. le *nhân nhây* (appuyer et sauter): l'instrumentiste appuie sur une corde à l'aide des trois doigts et les enlève après l'attaque de celle-ci par un doigt de la main droite. 4. le *nhân mô* (appuyer et becqueter): le joueur gratte la corde avec un doigt de la main droite et tout de suite après l'attaque de celle-ci, becquette (il attaque la corde en la pinçant comme un oiseau le ferait avec son bec) une ou deux fois selon le cas à l'aide du majeur et de l'annulaire de la main gauche, tandis que l'index reste immobile sur la corde becquetée. Le jeu de la main gauche permet une ornementation extrêmement subtile et élaborée qui constitue un élément spécifique de la musique traditionnelle vietnamienne.

Il existe deux systèmes modaux principaux dans la musique vietnamienne : le système modal BAC (littéralement Nord) exprimant la joie, l'allégresse, et le système modal NAM (littéralement Sud) exprimant la tristesse, la mélancolie. A l'intérieur de chaque système s'ajoutent des sous-systèmes.

MUSIQUE & CULTURE

Accord complet selon le système modal BAC

cordes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

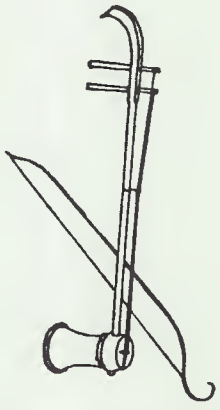
Accord complet selon le système modal NAM

Cordes 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Le *đàn tranh* peut se jouer :
- en solo
- en duo, souvent avec le luth en forme de lune *đàn kìm*
- en trio avec le luth en forme de lune et la vièle à 2 cordes *đàn cò*
- dans l'ensemble *ngu tuyêt* ("les cinq parfaits") avec le luth en forme de lune, la vièle à 2 cordes, le luth piriforme *đàn tỳ bà*, le monocorde *đàn dôc huyên*, ou le luth à 3 cordes *đàn tam.*
- dans l'ensemble *phuonng bát âm* (orchestre de 8 instruments) dans le nord du Vietnam.
- dans l'ensemble instrumental du théâtre rénové *hát cai luong* du Sud Vietnam.
- dans l'ensemble de musique de variétés pour accompagner les chansons de variétés, les déclamations poétiques, ou quelques oeuvres musicales de style contemporain européen.

Le *đàn tranh* est un instrument de prédilection des jeunes filles vietnamiennes. Il est au Vietnam ce qu'est le piano en Occident.

LA VIELE ĐÀN CÒ

La vièle à 2 cordes s'appelle ĐÀN CÒ (ĐÀN : instrument ; CÒ : frotter) dans le Sud et ĐÀN NHI (ĐÀN : instrument ; NHI : deux) dans le Centre et le Nord du Vietnam.
Composée d'une caisse de résonance cylindrique en général, ou hexagonale, recouverte d'une peau de boa, la vièle possède deux cordes en fils de soie torsadés, ou en métal, ou en nylon, tendues sur toute la longueur du manche et enroulées autour des chevilles. Une ficelle appelée *khuyêt dòn*, servant d'étrangloir, joue le rôle de capo-dastro (1), et divise les deux cordes à leur partie médiane. Cette ficelle peut être déplacée dans les deux sens, modifiant la longueur vibrante des cordes, suivant la tessiture de la voix du chanteur ou de la chanteuse.



Un petit chevalet en bambou peut jouer le rôle de sourdine quand on place le genou contre le chevalet pour étouffer légèrement les cordes. La mèche en crin de cheval de l'archet reste emprisonnée entre les deux cordes. Un morceau de résine appelé *tòng chi* ou *thông don* est fixé sur le bord de la boîte de résonance à l'endroit du va-et-vient de l'archet pour permettre à la mèche d'être toujours garnie de résine.

Les deux cordes sont à distance d'une quinte. L'accord porte des noms différents selon que la petite corde correspond à tel ou tel degré de l'échelle. Il existe quatre façons d'accorder la vièle à deux cordes selon le type même de la vièle.

Pour en jouer, le musicien tient le manche dans la main gauche dont le pouce se place sur la ficelle *khuyêt dòn*, et dont les autres doigts appuient sur les deux cordes. La main droite tient l'archet avec la paume tournée vers le haut. La technique des doubles cordes est ignorée au Vietnam, contrairement aux glissandi (*vuôt*), trilles (*dô hôt*) et trémolos (*rung cung*).

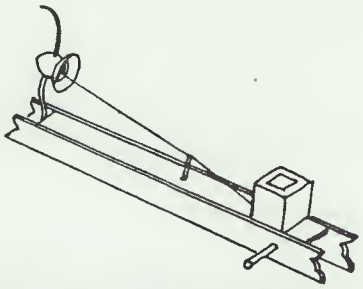
---

(1) capo-dastro : mot utilisé par les guitaristes, déformation du mot italien capotasto, désignant une petite pièce de bois ou de métal que l'on fixe sur la touche de l'instrument pour raccourcir la longueur des cordes vibrantes et ainsi modifier l'accord.

Le musicien peut s'asseoir à même le sol, sur un divan pour maintenir l'instrument avec ses pieds nus. L'instrument peut être posé sur la cuisse du musicien, ou encore appuyé contre son flanc gauche dans les cortèges de funérailles.

La vièle à deux cordes est l'instrument de prédilection des musiciens ambulants. Elle fait également partie des ensembles instrumentaux de Cour, de cérémonie rituelle, de divers théâtres. Dernièrement, les jeunes joueurs de vièle ont utilisé la nouvelle technique de doigtés apprise en Chine. Les cordes ne sont plus pressées par les phalanges des doigts mais par la pulpe des doigts comme la technique de violon européen. Avec cette nouvelle technique, on peut jouer plusieurs octaves sur les deux cordes.

LE MONOCORDE ĐÀN DÔC HUYÊN



Le ĐÀN DÔC HUYÊN (ĐÀN : instrument ; DÔC : unique ; HUYÊN : corde) est une cithare à une seule corde, autrement dit un monocorde. Une légende populaire vietnamienne nous conte l'origine de la création du monocorde vietnamien : Truong Viên partit pour la guerre. Sans nouvelles de lui, sa femme, accompagnée de sa belle-mère, quitta le village natal à la recherche de son mari. Sur la route, après de nombreuse mésaventures (ses yeux crevés par un diable, l'obligeant à mendier), une déesse, émue par le courage et le sacrifice de cette femme, lui donna un instrument de musique à une corde dont les sons faisaient penser à la voix humaine. Grâce à cet instrument, elle gagna de l'argent, suffisamment pour vivre jusqu'au jour où elle retrouva son mari.

C'est une caisse sans fond, composée de trois planches de bois de 0,80m à 1m de long, de 9cm à 12cm de large. La table d'harmonie est en bois de *ngô dông* (bois d'oléococca). Une tige flexible en bambou, munie d'une calebasse ou d'une noix de coco évidée ayant pour fonction de résonateur, est fixée à une extrémité de la table d'harmonie. Une corde en acier, souvent une corde de guitare, dont une extrémité est attachée à la tige flexible, est tendue sur toute la longueur de la table d'harmonie. L'autre extrémité de la corde traverse un petit trou percé sur l'autre bout de la table d'harmonie et est enroulée autour d'une cheville fixée à la caisse.

Pour jouer de cet instrument, le musicien tient dans sa main droite une tige de bambou de 15cm de long, taillée comme un crayon entre le pouce et les autres doigts. L'instrument, fixé à l'aide du pied droit posé près de la tige flexible, est posé par terre devant le musicien assis en tailleur. Le joueur attaque l'unique corde avec la tige de bambou à des points très précis sur la corde, autrement dit à des noeuds de vibration (endroit indiqué par la division de la corde en deux, trois, quatre, cinq, six parties égales) pendant que la racine de l'auriculaire de la main droite touche la corde et la libère aussitôt... De cette manière, des sons harmoniques se font entendre. La flexibilité de la tige munie de résonateur permet au musicien de varier la hauteur des sons joués selon que la tige est tirée vers la droite ou la gauche.

Ce qui caractérise le monocorde vietnamien, c'est l'utilisation exclusive des sons harmoniques et la variation de la tension de l'unique corde métallique.

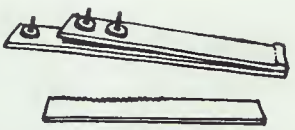
Instrument préféré des musiciens aveugles qui gagnaient leur argent sur la place du marché en narrant des récits historiques, le monocorde fut introduit à la Cour des Nguyên (1802-1945) vers la fin du XIXè siècle, et a été admis dans l'ensemble instrumental de la musique de Huê vers le début du XXè siècle.

Après la deuxième Guerre mondiale, grâce à la virtuosité de quelques célèbres musiciens comme Manh Thang, Minh Con, Thanh Chuong (décédé il y a 15 ans), Duc Nhuân, Nguyên Huu Ba, etc... le *đàn dôc huyên* a connu ses premiers succès internationaux. Des recherches en cours pour une amélioration acoustique, musicale, et organologique du monocorde sont menées actuellement au Vietnam par Phan Chi Thành avec la collaboration de 16 ingénieurs et mathématiciens pour le projet d'un nouveau monocorde.

Le monocorde *đàn dôc huyên* peut être joué en solo, en duo ou dans un ensemble instrumental tant dans la musique traditionnelle que dans la musique contemporaine de style européen. De nombreuses oeuvres musicales pour monocorde et orchestre ont été écrites par des compositeurs vietnamiens Huy Thuc, Nghiêm Phù Phi, Truong Tang, Trân Quang Hai. L'amplificateur électrique qui a été récemment ajouté au monocorde permet de diminuer le bruit des attaques de la corde, et de multiplier les harmoniques par dédoublement. Néanmoins, l'instrument perd son caractère intime, subtil et mystérieux pour ne produire que des sons artificiels, proches de ceux donnés par une guitare hawaïenne.

Quoi qu'il en soit, le monocorde est un instrument très original, de création vietnamienne, aux grandes possibilités sonores en dépit de la simplicité de la facture instrumentale.

LES CLIQUETTES SINH TIÊN



Le SINH TIÊN (nom vulgaire de QUÁN TIỀN PHÁCH : cliquettes à sapèques(2)) est un instrument à percussion très original. Composées de trois planchettes de bois dur de longueur égale (l'une munie de deux tiges de bambou avec trois sapèques dans chaque tige, la deuxième garnie d'une tige de bambou avec trois sapèques et une rangée de dents de scie sur la face inférieure, la troisième découpée en dents de scie sur le côté), les cliquettes à sapèques, grâce à leur jeu spécial, donnent la sonorité des cliquettes, des racleurs, et des sistres confondus. Pour en jouer, le musicien tient dans la paume de la main les deux planchettes garnies de tiges de bambou, l'une sur l'autre comme un système de levier. L'autre main tient la troisième planchette à la manière de l'archet du violon pour râcler les autres planchettes qui, pendant ce temps-là, sont secouées, claquées, entrechoquées, ce qui fait sautiller les pièces de monnaie à l'intérieur des tiges.

Instrument de musique de cour des Nguyên (1802-1945), instrument faisant partie du groupe populaire qui accompagnait les souhaits du Nouvel An (*hát sác buà* des provinces de Nghê Tinh au Vietnam du Nord), les cliquettes à sapèques sont de nos jours jouées pour accompagner certaines danses populaires, des chants traditionnels, des improvisations rythmiques remaniées et améliorées par Trân Quang Hải.

LA GUIMBARDE ĐÀN MÔI

Le ĐÀN MÔI (ĐÀN : instrument ; MÔI : lèvres) est une guimbarde très répandue chez les montagnards vietnamiens. Il existe deux versions de guimbarde au Vietnam : l'une en cuivre, l'autre en bambou. Malgré les nombreux modèles de guimbardes de formes et de matériaux différents, on peut dire que le principe de base est partout le même : une languette libre, par attaque directe ou indirecte, vibrant entre les dents entrouvertes et excitant la cavité buccale considérée comme résonateur variable.

Instrument lié au pouvoir surnaturel (Mongolie), au divertissement collectif (ensemble de plusieurs guimbardes *genggong* à Bali), à la distraction personnelle (la totalité des pays où la guimbarde existe), instrument pour faire des promesses amoureuses, instrument des bergers, des amoureux, des musiciens pour la recherche de musique électro-acoustique (John Wright, Trân Quang Hai), des chercheurs acousticiens (Dr. Emile Leipp), la guimbarde existe depuis très longtemps à travers le monde sous diverses appellations (3). Au Vietnam, les appellations changent suivant les populations, à savoir plus de soixante ethnies. Rien qu'en Asie, on peut trouver une grande diversité de types de guimbardes en bois, en bambou, en métal, à une, deux, trois, jusqu'à quatre languettes (à Formose notamment). Au Vietnam, la guimbarde est un instrument de divertissement personnel et un instrument des amoureux.

LES CUILLERS MUÔNG

Le MUÔNG (cuillers) est un instrument populaire au Sud Vietnam depuis une cinquantaine d'années. Pour en jouer, le "cuilleriste" tient les manches des deux cuillers en inox de préférence, courbées inégalement dans la paume de la main tandis que l'index de celle-ci, inséré entre les deux manches, joue le rôle de levier et permet aux deux parties concaves des cuillers de rester séparées d'une distance de deux millimètres environ. Plusieurs techniques de cuillers existent déjà : taper sur la cuisse, gratter deux, trois, quatre, et cinq doigts de la main gauche, racler le long du bras gauche, les parties osseuses de la main, les deux genous, le long du dos de l'index gauche, le long de la jambe, frapper sur le menton, devant la bouche en l'utilisant comme résonateur pour multiplier à volonté les dessins mélodiques par la variation de la cavité buccale.

Au Vietnam, les enfants s'amusent à faire du rythme avec deux cuillers de cuisine. Au cours de la guerre du Vietnam, les soldats accompagnaient des chants révolutionnaires avec deux cuillers.

Trân Quang Hải a contribué l'amélioration du jeu des cuillers. Depuis trente ans, il ne cesse d'apporter quelque chose de nouveau dans le jeu et la création de cet instrument: il a introduit les cuillers dans la musique traditionnelle vietnamienne, dans la musique folk, dans la musique de variétés, dans de nouvelles expériences musicales telles que musique contemporaine occidentale et musique électro-acoustique. Grâce à lui, les cuillers sont maintenant jouées en solo.

Pourtant, ce n'est pas un instrument spécifiquement vietnamien. Le jeu de cuillers est répandu dans le monde : en Irlande, en Grande Bretagne, en Europe occidentale, aux Etats-Unis, au Canada, en Union Soviétique, à Madagascar, en Turquie, en Crète, en Indonésie, et naturellement au Vietnam.

TRÂN QUANG HẢI

(2) sapèques : petites pièces de monnaies percées d'un trou en leur centre.
(3) On peut trouver la guimbarde en Europe, en Asie, en Nouvelle Guinée, en Afrique et en Amérique.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

FICHE TECHNIQUE
Les instruments de musique

LE VIOLONCELLE

CLASSIFICATION

Le violoncelle est un instrument à cordes frottées, joué à l'aide d'un archet. Il constitue la basse de la famille du violon, tout en restant un instrument soliste par excellence.

HISTORIQUE - REPERTOIRE

Comme tous les membres de la famille du violon, le violoncelle apparaît en Italie à la fin du XVI^e^ siècle. Il semble que les basses de *viola da braccio* (violes de bras), construites dans les années 1560 par Gasparo da Salò, Maggini, les Amati (célèbres luthiers des écoles de Brescia et de Crémone) sont déjà des violoncelles.

Dès cette époque, le nouvel instrument est utilisé pour accompagner la voix ou pour servir de basse aux "bandes" de violons. C'est en 1665, dans des sonates italiennes anonymes, puis en 1667 dans une œuvre de Placuzzi da Forli, que le terme de *violoncello* apparaît pour la première fois.

Au cours du XVII^e^ siècle, le violoncelle est adopté avec enthousiasme en Italie. Il est introduit dans l'orchestre d'opéra, où il est à la base de la symphonie, doublant essentiellement la contrebasse à l'octave supérieure.
Dès le milieu du siècle, il est intégré dans les ensembles instrumentaux ; il est par excellence l'accompagnateur du violon dans les sonates pour violon et basse : tantôt il double la basse continue, soutenant le clavecin à la place de la basse de viole (1) qu'il supplante progressivement, tantôt il assume seul ce rôle de basse en improvisant des remplissages harmoniques.
Les broderies de plus en plus hardies auxquelles se livrent les violoncellistes précipitent l'émancipation de l'instrument, qui, à la fin du XVII^e^ siècle, se voit doté de ses premières œuvres de soliste : les 2 *Sonates* avec basse continue et les *Ricercari* pour violoncelle solo de Domenico Gabrielli (1689), les *Sonates* de Jacchini (1689) et les *Sonates* d'Ariosti (1695).

Si, peu après son apparition, le violon ravit très vite la première place aux violes, le violoncelle est adopté beaucoup plus tard, souffrant très longtemps de la concurrence de la basse de viole. En France notamment, la basse de viole est généralement préférée au violoncelle jusque vers le milieu du XVIII^e^ siècle, et la lutte entre les deux instruments, souvent très âpre, suscite des pamphlets comme celui de Hubert Le Blanc, publié en 1740 : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle.*

C'est vers 1680 qu'Antonio Stradivari fixe le modèle achevé du violoncelle, alliant splendeur de timbre, égalité de registre et réelle dynamique. Les données de ce "patron", universellement reproduites, sont encore utilisées presque sans modification.

Dès le XVIII^e^ siècle, l'instrument est tenu entre les genoux. Le violoncelliste Luigi Boccherini élargit considérablement la tessiture vers l'aigu (en imaginant une technique utilisant le pouce) ; dans les 27 *Sonates* et les 11 *Concertos* qu'il écrit entre 1756 et 1785, il développe une virtuosité qui tend à rivaliser avec celle des violonistes.
Le violoncelle est aussi la voix grave du Quatuor à cordes, né en Italie, et dont Haydn et Mozart font la forme instrumentale la plus élaborée de leur époque.

En France, le violoncelle apparaît vers 1727 dans l'Orchestre de l'Opéra de Paris.Les premières sonates françaises sont dues à J. Bodin de Boismortier (1726) et à M. Corrette (1740). Martin Berteau, puis ses disciples J.L. Duport et J. B. Bréval imposent définitivement l'instrument, qui gagne les faveurs du public au cours de triomphales tournées de concerts en Europe. Dans son *Essai sur le doigté de violoncelle et la conduite de l'archet*, rédigé avant 1800 et publié en 1815, J.L. Duport le Jeune fixe la technique moderne du violoncelle.

En Allemagne, J.S. Bach réalise les premiers grands chefs-d'œuvre destinés au violoncelle seul avec ses *Six suites pour violoncelle*, dans lesquelles il pousse très loin l'exploration des ressources de l'instrument, notamment sur le plan de la polyphonie. Avec leurs *concertos*, C. Ph. E. Bach et J. Haydn contribuent à leur tour au développement du répertoire de l'instrument.
A l'orchestre, le violoncelle doit (de même que l'alto) attendre les *Symphonies* de Beethoven pour connaître un début d'émancipation (cf. *9^e^ Symphonie*, 4^e^ mouvement).

D'une manière générale, le XIX^e^ siècle se caractérise par l'exploitation des possibilités expressives du violoncelle, plus particulièrement dans le grave. Il devient le chantre à la voix expressive de baryton de l'orchestre de Mendelssohn et de celui de Brahms. Son répertoire s'enrichit d'œuvres maîtresses : le *Concerto en lam* de Schumann, le *Double Concerto pour violon et violoncelle* de Brahms, le *Concerto en sim* de Dvořák.

MUSIQUE & CULTURE

Parmi les virtuoses de cette époque, Chevillard, P. Bazelaire, A. Piatti, D. Popper, J. Klengel, A. Toscanini, A.Franchomme... sont restés célèbres. Ce dernier fait reposer le violoncelle sur une pique pour une meilleure stabilité.

Au XX^{e} siècle, le violoncelle connaît un regain d'intérêt, suscité notamment par les effets expressifs que l'on découvre en lui. Les *Sonates* de Z. Kodály, ainsi que celle de Debussy qui atteint la limite des possibilités exploitées jusque-là, viennent bousculer la technique du violoncelle.
Le répertoire s'étoffe considérablement, en particulier au cours de la période 1915-1939, du fait du rayonnement de l'école française. A la suite de Fauré (*Sonates, Elégie*), Saint-Saëns (*Sonate*, 2 *Concertos*, *le Cygne*), Lalo (*Concerto*), d'Indy, Koechlin, Sauguet, Honegger, Roussel..., de nombreux compositeurs étrangers s'intéressent au violoncelle : Martinu (3 *Concertos*, 3 *Sonates*), Prokofiev, Chostakovitch (1 *Sonate*, 2 *Concertos*), Lutoslawski, Penderecki (*Sonate avec orchestre*), Xénakis (*Nomos Alpha* et *Kottos* pour violoncelle seul...)

La période contemporaine retient des figures marquantes, qui, par le concert, par le disque ou par les émissions télévisées, ont contribué à assurer au violoncelle à la fois une place privilégiée parmi les instruments solistes, une affection durable du public et un intérêt renouvelé de la part des compositeurs actuels : P. Casals (3), M. Maréchal, G. Cassado, P. Fournier, A. Navarra, P. Tortelier, M. Gendron, M. Rostropovitch, A. Janigro, F. Lodéon, S. Palm...

ANATOMIE

De fabrication analogue à celle du violon et de l'alto, le violoncelle se distingue par des qualités qui lui sont propres, mais aussi par ses dimensions qui ne sont pas rigoureusement proportionnelles à celles du violon (ses éclisses, en particulier, sont très hautes)(2).
Cependant, de même que le violon, il se révèle d'une étonnante complexité, sous des apparences simples. Il comporte essentiellement :

- la table d'harmonie (dont la longueur a été fixée par A. Stradivarius à 75 cm), en épicéa, percée de deux ouïes, constituant avec le fond les pièces maîtresses de la caisse de résonance ;
- le manche, terminé par le cheviller dont les 4 chevilles servent à tendre les cordes, et surmonté d'une volute sculptée ;
- la touche (58 cm environ), en ébène, sur laquelle vient s'exercer la pression des doigts de la main gauche de l'instrumentiste (détermination de la hauteur des sons) ;
- le chevalet, en érable, qui supporte la pression des cordes au centre de la table d'harmonie à laquelle il communique les vibrations des cordes ;
- l'âme, petite tige cylindrique en sapin, placée entre la table et le fond, qui résiste à la pression du chevalet et influence la qualité du son de l'instrument ;
- la pique, réglable, permettant d'appuyer le violoncelle sur le sol ; en raison de ses dimensions (longueur totale sans la pique 1,25 m), l'instrument demande à être tenu entre les genoux (4).

Les quatre cordes sont accordées par quintes et donnent du grave à l'aigu : do sol ré la
(ce qui correspond à l'accord de l'alto à l'octave inférieure).
L'archet du violoncelle, un peu plus fort que celui du violon, est légèrement plus court : 71 cm (75 cm pour le violon).

TECHNIQUE - RESSOURCES

La tessiture courante du violoncelle dépasse les 4 octaves. L'instrument offre les mêmes ressources que le violon (2) : jeu en doubles cordes, triples cordes, effets de pizzicato et d'harmoniques (plus faciles d'émission), vibrato très expressif, éventail varié d'articulations obtenues à l'aide de l'archet... Il pose également les mêmes problèmes à l'instrumentiste : qualité de l'émission et de l'enchaînement des sons, homogénéité du timbre sur toute l'étendue, justesse, vélocité... qui se posent avec d'autant plus d'acuité que les dimensions de l'instrument sont plus importantes.

UTILISATION

Le violoncelle est un chanteur généreux, qui, dans ses trois registres, possède la juvénilité du ténor, la virilité du baryton, la rudesse plus austère de la basse. Il est par excellence l'instrument des mélodies amples et généreuses, et sait nous surprendre par des accents incisifs et des couleurs contrastées.
A l'orchestre symphonique, il fait partie du Quintette à cordes (1ers, 2es violons, altos, violoncelles, contrebasses). Dans la musique de chambre, il est la basse du Quatuor à cordes (1er violon, 2^{e} violon, alto, violoncelle), et est intégré à différentes formations, qu'elles soient "classiques" : trio violon - violoncelle - piano... ou très diverses : violoncelle solo - deux violons - alto - deux violoncelles (Boccherini, Corelli, Vivaldi), quatre violoncelles - piano - harpe - percussions (J. Guillou), douze violoncelles (Falla, Françaix,Xénakis), orchestre de violoncelles (Villa-Lobos)...
Il possède un important répertoire de soliste : œuvres pour violoncelle solo, sonates et concertos avec accompagnement de piano ou d'orchestre (cf. § *Historique* - *Répertoire* ci-dessus).

---

(1) Précisons que violoncelle et basse de viole sont issus de familles instrumentales de facture tout-à-fait différente, qui ont très longtemps coexisté :
- les violes de bras dans la filiation desquelles s'inscrivent violon, alto, violoncelle ;
- les violes de gambe représentées par dessus, ténor, basse et contrebasse (*violone*).

(2) cf. notre fiche technique *Le violon.*

(3) Casals est, entre autres, l'auteur d'une *Sardane* pour 32 violoncellistes et des *Rois Mages* pour... 102 violoncelles.

(4) Précisons qu'il existe des violoncelles d'étude, dont la taille est adaptée à l'âge de l'enfant : le "demi" pour les 8 à 12 ans, le "trois quart" pour les 12 à 16 ans.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88 31 03 22
Reproduction interdite Imprimerie spéciale de l'Editeur

FICHE TECHNIQUE
Les instruments de musique

LA GUITARE

HISTORIQUE

Les origines de la guitare remontent aux sources les plus lointaines de la musique. Pour retrouver une filiation possible, les ancêtres de la guitare doivent posséder les mêmes caractéristiques que l'instrument actuel, c'est-à-dire :

— être un instrument à plusieurs cordes pincées ;

— avoir des éclisses (flancs) et un fond (plat de préférence) ;

— avoir approximativement la forme d'un huit ;

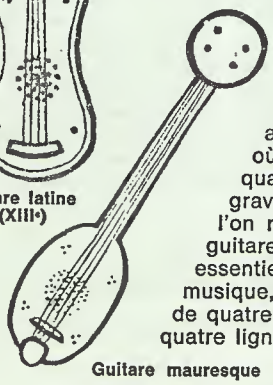
— posséder un manche sur lequel les doigts puissent modifier la longueur de la corde vibrante.

Si de nombreux instruments anciens, retrouvés à l'état de gravure, de terre cuite, de sculpture, répondent à certaines de ces conditions, il en est peu qui satisfont aux quatre. Parmi ceux-ci : la *kethara assyrienne,* la *cithara grecque,* le *luth égyptien* ou *babylonien* et la *kethara hittite.*

La *cithara grecque* était formée d'une caisse de résonance en bois. Les plus célèbres citharèdes furent Amphion et Orphée ; aussi, plus tard, au XVIIIe siècle, on surnommera ainsi les meilleurs guitaristes. Le *luth égyptien* est un ancêtre commun au luth et à la guitare ; trois cordes non chevillées sont fixées à l'extrémité du manche, un bout de chaque corde flottant librement ce qui est une caractéristique des instruments venus d'Asie. Amateurs des sonorités de cuivre, les Romains ont assez peu utilisé les ancêtres de la guitare, bien que certains bas-reliefs romains nous montrent des musiciens jouant sur des instruments à cordes. Quoiqu'il en soit, *cithara grecque, lyre étrusque, luth égyptien, kethara assyrienne* ou *hittite,* tous ces ancêtres témoignent des racines profondes et lointaines de la guitare.

On ne peut dire ni quand ni comment la guitare pénètre en Europe occidentale autour de la Méditerranée, mais on pense que c'est probablement grâce aux échanges culturels et commerciaux, en particulier à Venise. Les Arabes de leur côté l'implantent solidement en Espagne où elle prend le nom de *guitare mauresque,* tandis que la *kethara,* introduite à Venise et amenée en Espagne par les Romains, est désignée sous le nom de *guitare latine.* C'est dans l'Europe du Nord et après avoir subi quelques modifications que ces deux instruments prennent le nom de *guiterne* et de *quinterne* aux VIIIe et IXe siècles. Les témoignages sont nombreux. En 1190, un poète, Geoffroy de Vinesauf, évoque « les guiternes qui excitent le sommeil ». Les enluminures des *Cantigas* du Roi Alphonse X (le roi savant) au XIIIe siècle nous montrent deux musiciens, l'un jouant de la *guitare mauresque,* l'autre de la *guitare latine.* La première, très simple, est composée d'un manche et d'une caisse ronde à fond plat, la seconde a déjà la forme en huit caractéristique de la guitare actuelle. La *guitare latine* possède quatre cordes, et il y a quatre frets sur le manche. A partir du XIVe siècle, les ancêtres de la guitare figurent dans de nombreux ouvrages et leur présence est citée dans les rubriques de l'époque.

Guitare latine (XIIIe)

Au XVIe siècle, l'instrument prend définitivement le nom de guitare, il compte quatre double-cordes appelées *chœurs* qui sont accordées à la quarte, sauf entre le deuxième et le troisième *chœur* où l'intervalle est d'une tierce majeure. L'accord correspond aux quatre premières cordes de la guitare actuelle : *Ré - Sol - Si - Mi* du grave à l'aigu. La notation alors utilisée est la tablature, système que l'on retrouve pour bien des instruments de l'époque. Les *tablatures* de guitare datent de la moitié du XVIe siècle. A cette époque la musique est essentiellement polyphonique et l'imprimerie, en particulier celle de la musique, en est encore à ses débuts. La *tablature* de la guitare se compose de quatre lignes qui représentent les quatre *chœurs* de l'instrument. Sur ces quatre lignes, les musiciens français inscrivent le doigté au moyen de lettres

Guitare mauresque (XIIIe)

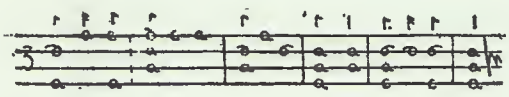
MUSIQUE & CULTURE

tandis que leurs collègues italiens et espagnols y placent des chiffres. Au-dessus des quatre lignes figurent les valeurs de notes indiquant la mesure (1).

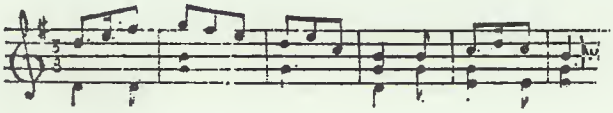
Ces *tablatures* sont l'œuvre des musiciens de cour qui ont progressivement introduit la guitare dans les milieux cultivés. Jusque-là, la guitare était surtout l'instrument des humbles. Au XVe siècle, jouée principalement par les paysans et les soldats, on l'entendait surtout dans les auberges, dans les fêtes de village, rôle qu'elle continuera d'assurer par la suite ; mais dès 1550, grâce à certains vihuelistes et luthistes comme Adrien Le Roy, elle se fera entendre à la cour et deviendra même par la suite l'instrument préféré des rois et de certains milieux cultivés. Vers la fin du XVIe siècle, de nombreux luthiers construisent des guitares et contribuent à son amélioration.

BRANLE DE POITOU

Tablature



Transcription

Adrien Le Roy (1546)

Guiterne (XIIe)

Guitare (1636)

Au début du XVIIe siècle, devant l'apparition d'instruments plus sonores, la guitare tombera en désuétude, mais elle prendra un nouveau départ et connaîtra une grande vogue sous le règne de Louis XIV du fait du mariage du roi avec une reine espagnole. C'est l'époque de la guitare baroque qui compte cinq *chœurs* et qui est accordée de diverses manières. De grands musiciens : Gaspar Sanz, Santiago de Murcia, Francisco Corbetta, Robert de Visée, Ludovico Roncalli, François Campion, Antoine Francisque sont les principales figures de la grande époque de la guitare baroque. A la mort de Louis XIV, en 1715, la guitare brille de ses derniers feux ; une longue éclipse va s'ensuivre, et pendant le XVIIIe siècle, elle ne se maintiendra que grâce à quelques appuis à la cour et à l'attachement de certains cercles privés. En Espagne cependant, elle connaîtra quelques faveurs grâce à l'école de Pablo Minguet et le talent de Férandière à Madrid. En Allemagne, Ignace Pleyel publie les sonates pour violon et guitare.

C'est en Espagne, place fortifiée de la guitare que sont publiées en 1799 les méthodes où l'on relève l'ajout du 6e *chœur*. La guitare compte désormais cinq *chœurs* (doubles) et une chanterelle simple, soit onze cordes.

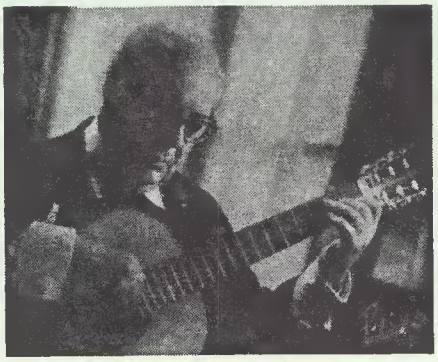
Au début du XIXe siècle, les luthiers améliorent encore la guitare, on construit désormais des instruments de qualité en érable ondé, avec lesquels on obtient de très belles sonorités. Dans cette première partie du siècle, la guitare connaît une grande vogue. Des guitaristes de grande réputation comme Diabelli, Carulli, Carcassi, Mauro Giuliani jouent fréquemment dans les salons à la mode. C'est à cette époque que, fuyant sa patrie, un Espagnol, officier des armées de Napoléon, s'installe à Paris. C'est le grand musicien de la guitare Fernando Sor, fondateur avec son ami Dionisio Aguado de l'école classique de la guitare (2). L'œuvre de Fernando Sor est la plus importante dans l'histoire de la guitare ; sa musique est d'une grande qualité, son écriture très riche, la plupart des pièces sont à quatre parties. Partout où il se fait entendre c'est le triomphe. Fernando Sor séduit le public (3) musicien de toute l'Europe. Il faut dire que ce guitariste était un musicien complet ; son opéra *Cendrillon* et ses Ballets furent représentés à Madrid, à Londres et à Moscou. La musique de Fernando Sor est sans conteste le monument le plus important de la guitare du XIXe siècle ; son œuvre constitue la base même de la grande école polyphonique de la guitare classique. De nos jours encore, les œuvres de Sor forment l'ossature du répertoire des guitaristes. Après sa mort en 1839, la vogue de la guitare déclinera malgré les efforts de valeureux luthiers qui construisent d'excellents instruments : Lacote à Paris, Panormo à Londres.

---

(1) De nos jours, les jeunes guitaristes qui pratiquent le Folk utilisent la tablature espagnole pour la lecture et la communication des pièces.

(2) Ecole classique un peu tardive qui se situe dans le contexte musical romantique de l'Europe du Nord.

(3) En écoutant Fernando Sor, Hector Berlioz fut enthousiasmé. Il jouait lui-même de la guitare et s'en servait pour vérifier les accords de ses compositions. Après le concert de Sor, il déclara : « La guitare est un petit orchestre. »

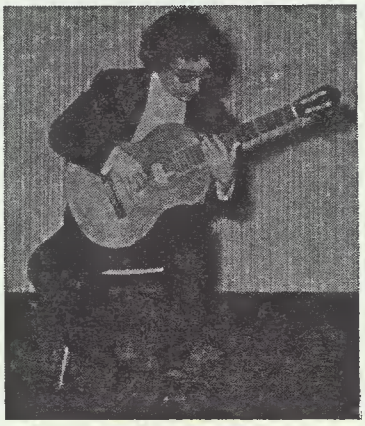


Andrés SEGOVIA

Le renouveau actuel de la guitare a pour origine l'œuvre de l'Espagnol Francisco Tarrega, né à Castellon de la Plana en 1852. Premier prix de piano et d'harmonie au Conservatoire de Madrid en 1871, il créa un véritable répertoire de concert pour la guitare et transcrivit de nombreuses pièces des grands Maîtres comme Bach, Haydn, Chopin. Lorsque Tarrega donna son concert à Paris en 1881, Claude Debussy enthousiasmé devait dire : « La guitare est un clavecin expressif ». Tarrega forma de prestigieux élèves comme Miguel Llobet et Emilio Pujol. Son influence se fait encore sentir dans la technique et l'orientation musicale des grands guitaristes actuels.

Aujourd'hui, grâce à la radio, la télévision et le disque, la guitare pénètre dans tous les foyers, et l'on peut mieux apprécier la belle sonorité, la richesse harmonique et polyphonique ainsi que la variété des timbres de cet instrument. En 1919, un grand artiste, universellement reconnu, le guitariste Andrés Segovia donne à la guitare ses titres de noblesse. Interprète prestigieux, il donne pour la première fois des récitals dans de grandes salles de concert, réunissant autour de l'humble descendante de la *kethara* des auditoires nombreux et enthousiastes. Entre 1920 et 1939, il parcourt le monde entier. Les compositeurs contemporains, subjugués par ce grand interprète, composent pour la guitare. Certains comme le Mexicain Manuel Ponce écrivent des concertos pour guitare et orchestre. Son exemple est suivi par Manuel de Falla qui écrit une des plus belles pages pour la guitare, *Hommage à Debussy*. D'autres compositeurs ont également écrit pour la guitare : Albert Roussel, Darius Milhaud, Arnold Schönberg. Le jeu nuancé de Segovia, alors dans la force de l'âge, sa sonorité puissante et veloutée, restent encore inégalés par les virtuoses actuels. En 1935, le critique et musicologue Henri Prunières écrivait : « La qualité de son de Segovia est incomparable ; que le son du clavecin nous paraît grêle, que le son du piano nous semble pauvre ! »

Dès 1945, une nouvelle évolution se produit grâce à des compositeurs comme Heitor Villa-Lobos, lui-même guitariste, Maurice Ohana, Henri Sauguet, Hindemith, Tansmann, Frank Martin, Benjamin Britten, Jacques Ibert et de jeunes Maîtres comme Narciso Yepes, Ida Presti, John Williams, Konrad Ragosnig, Oscar Caceres, Turibio Santos, Antonio Membrado, Sharon Isbin, Roberto Aussel, Leo Brouwer, virtuose et compositeur, né en 1939, qualifié par la critique comme le plus grand musicien qui ait jamais joué de la guitare, et Alexandre Lagoya qui dirige depuis 1970 la classe de guitare du Conservatoire National Supérieur de Paris (4).



Turibio SANTOS
Photo UNESCO - Dominique Roger
(« Panorama de la Musique » nº 27)

Universellement reconnue pour ses possibilités polyphoniques et expressives, pour sa grande variété de timbres et sa sonorité attachante, la guitare fait désormais partie de la grande famille des instruments classiques. La descendante de la *guiterne* des soldats et des paysans du Moyen Age, jadis réhabilitée par les musiciens de cour, l'instrument privilégié des rois qui n'en resta pas moins l'élue des humbles, la compagne de Schubert et de Berlioz, la guitare des poètes, la guitare de Ronsard et de Garcia Lorca, la guitare nous est revenue pour servir aussi bien les formes les plus pures de la musique que pour remplir un rôle musico-social des plus importants en milieu populaire. Tout comme autrefois, la guitare est avant tout l'instrument du groupe et de la solitude. Injustement oubliée pendant des siècles, la voix de la guitare se fait entendre à nouveau. Il semble bien qu'une force secrète empêche les belles choses de tomber dans l'oubli.

---

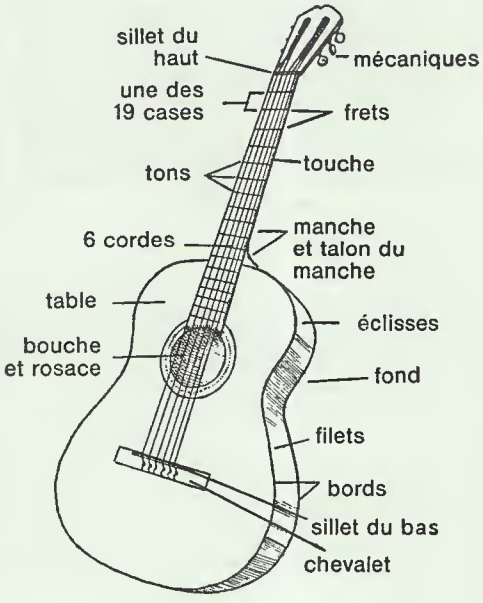
(4) **NOTE DE L'EDITEUR**
Il convient de préciser que c'est à Strasbourg qu'a été ouverte, en 1962, la première classe de guitare dans un Conservatoire de France, créée par Fernando FERNANDEZ-LAVIE, disciple de Segovia et d'Emilio Pujol. Ce pédagogue est également l'auteur de nombreux ouvrages d'enseignement, parmi lesquels deux méthodes dont la progression permet aux guitaristes débutants isolés de réaliser un travail personnel efficace :

- **Ecole de Guitare - Technique moderne - Editions Max Eschig, Paris.**
- **La guitare pour tous - Jeu mélodique et accompagnement - Les Presses d'Ile-de-France, 12, rue de la Chaise, 75007 Paris.**

ANATOMIE

Bien qu'il puisse paraître superflu de présenter un instrument aussi répandu, il n'est pas inutile de préciser les caractéristiques de la véritable guitare classique.

L'élément le plus important est la caisse de résonance qui est en forme de huit. Elle se compose d'un fond plat, d'éclisses latérales (les flancs), d'une table d'harmonie munie d'un chevalet et percée d'une rosace. La partie supérieure est constituée par le manche sur lequel se trouve la touche divisée en 19 cases par des frets en acier. A l'extrémité supérieure du manche se trouve la tête dont l'ornementation varie selon le constructeur, et qui est munie des six enrouleurs servant à tendre les cordes.



Parmi les diverses guitares utilisées de nos jours, on distingue la véritable guitare classique par le chevalet placé sur la table d'harmonie d'où partent les six cordes. Ce chevalet doit être collé sur la table à environ 18 cm de l'axe de la rosace. Les six cordes fixées à ce chevalet et aux enrouleurs mécaniques exercent, une fois tendues, une tension sur la table d'harmonie (5). Cette tension fait vibrer la table au maximum et donne au son une ampleur naturelle. La distance de tension des cordes entre le chevalet et le sillet situé au-dessus de la 1re case est appelée « longueur vibrante ». Sur l'instrument normal elle doit être de 65 centimètres.

La guitare classique comprend six cordes accordées à la quarte, sauf entre la troisième et la seconde corde où l'intervalle est d'une tierce majeure. Du grave à l'aigu, l'accord de la guitare est le suivant : *Mi - La - Ré - Sol - Si - Mi*. Les trois premières cordes sont en nylon nu, les trois cordes graves sont en nylon filé (nylon recouvert de fil de métal argenté). Une fois tendues au diapason normal (440), les dix cordes exercent une traction qui dépasse 30 kg. Ceci explique pourquoi la guitare classique est un instrument difficile. Il est conseillé aux débutants de monter la guitare avec des cordes d'un calibre plus fin (cordes à faible tirant) qui exigent moins d'efforts. Ces cordes sont disponibles dans les magasins spécialisés.

Les guitares de qualité sont construites en bois massif ; le fond et les éclisses sont en palissandre, la table d'harmonie est en épicéa ou en cèdre, la touche en ébène. Depuis la fin du XIXe siècle, les luthiers en guitares, pour la plupart des Espagnols, n'ont cessé d'améliorer leurs instruments. Parmi les meilleurs il convient de citer : Antonio Torres, Hernando Santos, Manuel Ramirez, Enrique Garcia, Francisco Simplicio, Santos-Hernandez. Depuis 1945, d'excellents luthiers en guitares s'établissent un peu partout en Europe : Hermann Hauser et Edgar Mönch en Allemagne, Carbonel et Jean Laplane à Marseille, Daniel Friederich, véritable luthier scientifique à Paris, José Ramirez, Ignacio Fleta et Francisco Contreras en Espagne....

Fernando FERNANDEZ-LAVIE

---

(5) Le véritable son de la guitare ne peut être obtenu que par la traction que les cordes exercent sur la table d'harmonie. Celle-ci doit être tendue comme la peau d'un tambour. Il n'en n'est pas de même pour les guitares montées avec des cordes d'acier lesquelles sont fixées à un cordier placé sur l'éclisse inférieure. Dans ce cas, le chevalet n'est pas collé à la table d'harmonie ; il est mobile et sert uniquement à élever les cordes. Dans ces guitares, généralement appelées *guitares sèches*, la table d'harmonie n'est pas tendue, mais au contraire oppressée par les cordes qui passent au-dessus du chevalet.
Ces guitares sont certes utiles à une musique qui utilise des moyens de sonorisation, mais elles ne peuvent en aucun cas être utilisées pour l'étude de la guitare classique.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction Interdite IREG - Strasbourg

FICHE TECHNIQUE
les instruments de musique

LES ONDES MARTENOT

Dans un article intitulé *Les instruments d'ondes radioélectriques et l'évolution de la musique,* Maurice et Ginette MARTENOT rappellent qu'un « rapide coup d'œil sur l'histoire de la musique et celle des instruments suffit pour constater que l'évolution de la musique est intimement liée à celle des instruments... Rien de plus normal qu'en notre siècle, où l'électricité tient une telle place dans le progrès scientifique, ce soit elle qui ouvre de nouveaux horizons à la musique. L'extrême rapidité de son courant, la facilité avec laquelle on peut varier la forme, la fréquence ou l'amplitude de sa vibration, en font un élément souple et fidèle répondant instantanément aux impulsions qu'on lui communique ».

Parmi la foule d'instruments de musique utilisant l'électron comme système d'excitation et d'amplification du son, le « Martenot » est le seul qui ait subsisté depuis près d'un demi-siècle et qui ait suscité une littérature, spécifique à l'instrument, aussi considérable.

HISTORIQUE

Durant la première guerre mondiale, Maurice Martenot, musicien professionnel et tout jeune sergent commandant un poste de radio-télégraphie de campagne, remarqua les sifflements que l'on pouvait provoquer systématiquement avec cet appareil et l'extrême pureté des vibrations produites par les lampes électroniques, de création toute récente ; il songea que de telles vibrations étaient susceptibles d'enrichir la musique de sonorités nouvelles.

Après une série de recherches, il réalisa un premier modèle, le radio-électrique, qui se jouait à distance par simple mouvement de la main dans l'espace, mais qui ne fut jamais présenté au public, contrairement au type Martenot nº 2 qui connut le triomphe à l'Opéra de Paris, un soir de mai 1928. Le nouveau Martenot conservait le jeu à distance mais avec adjonction d'un léger fil reliant la main, située dans l'espace, à l'instrument. Ce fil, courant sur un **clavier fixe,** facilitait beaucoup le jeu de l'interprète.

Pendant les années qui suivirent, une rapide évolution s'accomplit dans la facture même de ces instruments ainsi que sur le plan artistique en décuplant les possibilités musicales et la facilité de jeu. Depuis 1933, un nouveau modèle à **clavier mobile** permet par un déplacement latéral des touches, de réaliser un *vibrato* plus ou moins large, plus ou moins serré, qui n'est pas sans rappeler certaines sonorités de l'orgue.

POSSIBILITES EXPRESSIVES

« Les sonorités du Martenot, écrivait René Dumesnil dans le Monde, s'élèvent des profondeurs de l'abîme jusqu'au sommet de l'aigu, passent par tous les effets que l'on demande ordinairement aux cordes et aux bois, staccato, trilles, vibrato, legato. Il n'est rien qui semble impossible... La grande variété de timbres, son incroyable puissance (il peut lutter seul contre un orchestre de cent musiciens), ses pianissimi aériens d'une pureté et d'une poésie rares, la rondeur de ses basses, ses effets de staccato en font un instrument très précieux. »

Le « Martenot » est, en effet, le seul instrument dont le champ d'action est illimité dans les quatre dimensions : étendue, durée, intensité, timbre.

- *Etendue :* Il franchit à lui tout seul toute l'échelle des sons partant de l'*ut* le plus grave de la contrebasse ou du 16 pieds de l'orgue jusqu'aux tons les plus aigus qui s'élèvent à une hauteur telle que l'oreille humaine ne peut plus les percevoir.
- *Durée :* Il apporte ce que nul autre instrument n'a pu apporter : une durée indéfinie, susceptible d'être perpétuellement animée par des variations dynamiques (fluctuations infinies ou plus affirmées, sensations d'approche et d'éloignement...)
- *Intensité :* Là encore, aucune limite puisque les fluctuations du son vont du *pianissimo* le plus délicat jusqu'au *fortissimo* le plus puissant.
- *Timbre :* Les sons, émis avec une pureté inconnue avec les instruments habituels, sont d'une grande originalité et sont capables d'exprimer toute la gamme infinie des émotions humaines. Jeanne Loriod, « Ondiste » de réputation internationale, a répertorié une liste de 10.000 Jeux de timbres possibles.

En dehors de leur utilisation à l'orchestre, au théâtre, dans la musique de ballet ou la musique religieuse, les *Ondes Martenot* connaissent la faveur du cinéma en raison, d'une part de la variété musicale des timbres, et, d'autre part, des effets extra-musicaux que l'on peut en tirer.

DESCRIPTION

Le « Martenot » comprend l'instrument proprement dit avec son clavier de 7 octaves et trois « diffuseurs » : un diffuseur principal, un diffuseur métallique ou diffuseur à gong et la « palme ».

Les diffuseurs :

- Le diffuseur principal est un **baffle à haut-parleur** de type classique et n'appelle aucune description particulière.
- Le **diffuseur à gong,** comme son nom l'indique, comporte un gong qui est excité en un point donné par un moteur de haut-parleur.
- Le diffuseur dit « **Palme** » est une caisse de résonance avec une « rose », jouant un rôle similaire à celui de la caisse dans la guitare. L'extrémité de chacune de ses douze cordes, accordées par demi-tons, est fixée sur un « moteur » comportant un électro-aimant piloté par les signaux venant du clavier.

On peut jouer isolément ou simultanément les trois diffuseurs.

L'instrument proprement dit :

- L'exécutant dispose de deux formes de jeu distinctes :

  1. **Le jeu du clavier** permettant une virtuosité identique à celle des pianistes ; en outre, le va-et-vient latéral des touches offre à l'interprète l'incomparable avantage de pouvoir s'exprimer avec son *vibrato* personnel.

  2. **Le jeu au ruban** qui consiste à déplacer un ruban relié à l'index de la main droite *devant* les touches qu'il ne touche pas ; il possède les qualités d'inflexions identiques à celles de la voix et des instruments à cordes, et permet toutes sortes d'effets, *glissandi* et autres.

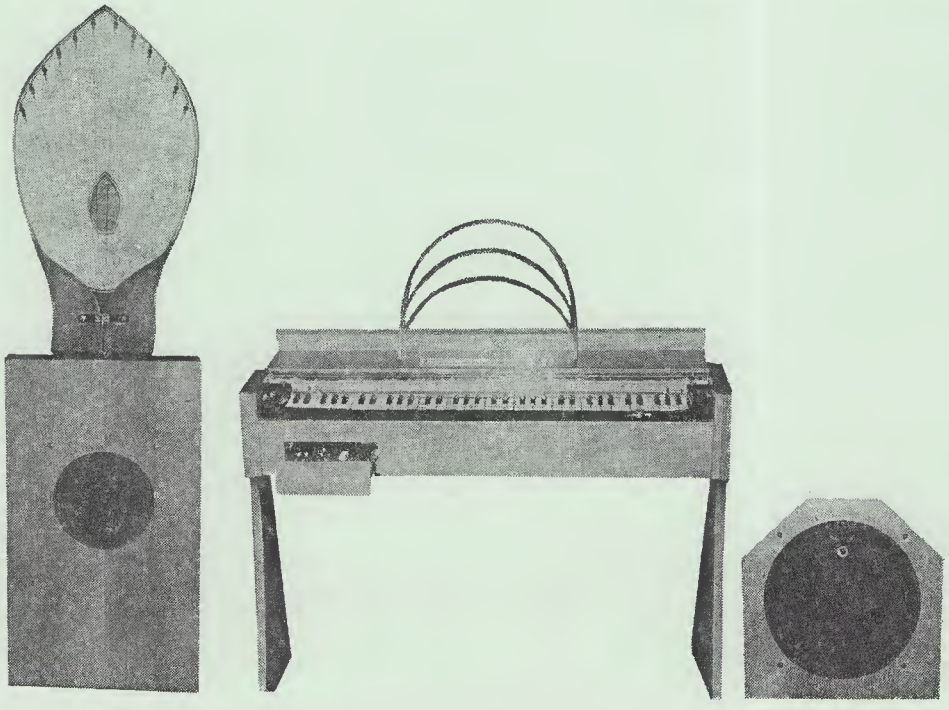
- La pièce maîtresse de l'instrument est sans conteste la « boîte » de commandes, située à la portée de la main gauche de l'instrumentiste et où sont disposés :

  1. **La touche d'intensité** qui remplace en quelque sorte l'archet du violoniste ou le souffle de l'instrumentiste à vent, et grâce à laquelle, d'une simple pression du doigt, l'on parcourt toute la gamme d'intensité ; elle peut aussi donner une grande variété d'émissions, notamment les *staccati* les plus légers, les *pizzicati,* les sons percutés...

  2. **Des boutons** qui commandent le ou les diffuseurs et règlent les multiples combinaisons de timbres, depuis le son pur entièrement dépouillé d'harmoniques jusqu'à celui des instruments les plus gambés.

- Enfin, une genouillère, capable de varier les nuances du son, sans le concours de la main gauche, qui peut alors jouer un accompagnement sous forme d'accords arpégés.

Mondialement connues et estimées, les *Ondes Martenot,* utilisées par des instrumentistes de grand talent, sont enseignées notamment au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et au Conservatoire National de Région de Strasbourg.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays.
IREG - Strasbourg

C

FICHE TECHNIQUE
les instruments de musique

LE CLAVECIN

ORIGINE : L'ensemble des instruments à clavier et à cordes pincées ou frappées a pour origine le *psaltérion,* sorte de harpe couchée horizontalement, dont les cordes pouvaient être mises en vibration à l'aide de la main, d'un plectre ou d'une baguette. Par la suite, le psaltérion fut muni d'un clavier et d'un mécanisme destinés soit à frapper les cordes, soit à les pincer. Cette alternative donna naissance à deux familles d'instruments :

- à cordes pincées : l'*épinette* ou le *virginal* (instruments portatifs, à un seul registre couvrant environ quatre octaves et demie) et le *clavecin*
- à cordes frappées : le *clavicorde,* et à partir du XVIIIe siècle, le *piano-forte.*

CLAVECIN ET PIANO : Ce serait une erreur de considérer le clavecin comme une ébauche primitive du piano. Ce dernier s'apparente au clavicorde dont l'usage était, il est vrai, moins répandu que celui du clavecin. Certes, dès le début du XVIIIe siècle, le piano-forte fut à l'origine de la disparition du clavecin, mais rien ne permet d'affirmer qu'il l'ait véritablement « remplacé » tant sont différentes leurs qualités respectives.

Clavecin : produit un son grêle, plutôt bref, assez proche de la sonorité du luth ou de la guitare, dont on ne peut guère varier directement ni l'intensité, ni la durée. Dans son « Art de toucher le clavecin », Couperin parle de la belle exécution dépendant beaucoup de la souplesse et de la grande liberté des doigts, il recommande de ne pas négliger les **ornements** (trilles, mordants, doublés...) à la fois caractéristiques de l'écriture du clavecin et du style baroque des XVIIe et XVIIIe siècles ; ces broderies permettent de pallier la brièveté des sons. Couperin conclut en ces termes : « Le clavecin est parfait quant à son étendue et brillant par lui-même ; mais comme on ne peut enfler, ni diminuer ses sons, je saurai gré à ceux qui, par un art infini, soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression. »

C'est précisément pour enrichir la capacité expressive du clavecin que plusieurs générations d'artisans ont élaboré patiemment le système des **registres** et des **combinaisons** à l'imitation de l'orgue.

Piano : donne un son plein, à la fois percutant et velouté, dont il est aisé de nuancer l'intensité (d'où le nom piano-forte) et la durée par l'action plus ou moins forte ou prolongée des doigts sur les touches. Cet avantage du piano sur les instruments à cordes pincées permit aux interprètes de mieux lier l'expression au toucher.

FORME ET STRUCTURE : Extérieurement, le clavecin ressemble à un petit piano à queue.

Le coffre de bois verni (sapin et tilleul), oblong, en forme d'aile d'oiseau, repose sur des pieds. Certains instruments anciens, notamment ceux de l'illustre famille des facteurs anversois Ruckers, se signalent tant par la beauté des formes et des décorations souvent signées des plus grands maîtres de l'art flamand que par leur perfection technique et leur parfaite musicalité.

Le clavier (généralement 49 touches) correspond à une étendue de quatre octaves et demie. Il faut remarquer qu'à l'inverse du piano, sur la plupart des clavecins les touches diatoniques étaient noires tandis que les touches chromatiques étaient blanches. Par ailleurs, dès le XVIe siècle, le clavecin pouvait avoir deux ou trois claviers qui offraient des sonorités distinctes obtenues en variant les procédés techniques : cordes de matière ou de grosseur différentes, pincement des cordes en des points plus ou moins éloignés du sillet, etc...

En soulevant le couvercle du coffre, on aperçoit :

La table d'harmonie en résineux (percée d'une « rose » en ivoire ou en métal, finement ciselée) sur laquelle sont tendues les cordes.

Le mécanisme de base, fort simple au demeurant : une pièce de bois rectangulaire appelée **sautereau** repose perpendiculairement sur l'extrémité de la touche dont l'action lui communique un mouvement ascendant. Sur une baguette mobile logée dans une face du sautereau on a fixé le **plectre** (plume de corbeau ou petit morceau de cuir). Lorsque le sautereau est soulevé par la touche, le plectre « pince » la corde au passage : c'est l'origine du son. Le sautereau retombe ensuite sous l'effet de son propre poids, un petit ressort en soie de sanglier ayant replié la languette pour que le plectre ne puisse heurter la corde une seconde fois. En fin de course, un **étouffoir,** petit morceau de drap attaché à la partie

MUSIQUE CULTURE

supérieure du sautereau, vient amortir le son. Chaque touche peut ainsi actionner un ou plusieurs sautereaux correspondant à différents « jeux » de cordes.

Les registres et les **combinaisons** dont les mécanismes sont commandés par des tirettes plumes sont remplacées par des languettes de peau de buffle), jeu de *luth* (cordes attaquées près du sillet), jeu des *violes* (introduction d'archets, de roues semblables à celles des vielles), jeu de *basson* (un rouleau de parchemin ou de soie vient s'appuyer sur les cordes), *jeu de harpe, plein jeu,* etc...

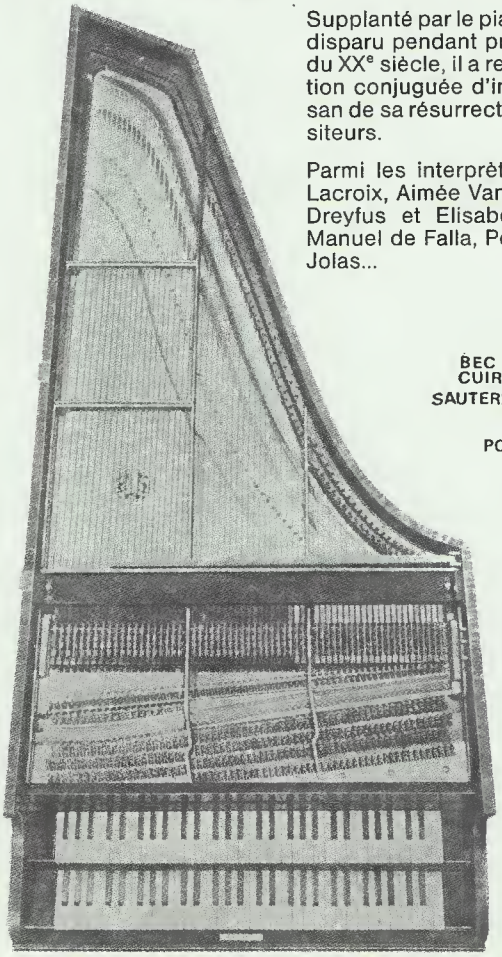
ROLE : Jusque vers 1850, le clavecin remplit une triple fonction :

- **de directeur,** comme l'a précisé dans un de ses ouvrages la grande claveciniste Wanda Landowska :

  « Au XVII^e siècle et encore au temps de la jeunesse de Bach, les maîtres de chapelle dirigeaient, qui en battant la mesure du pied, qui en faisant des mouvements de la tête, du bras, des deux bras, qui avec un rouleau de musique ou avec un bâton. Ceux qui jouaient du violon battaient la mesure avec leur archet. Mais, à partir de 1730, nous voyons le clavecin devenir le chef d'orchestre. En Italie et en Allemagne, le compositeur d'un Opéra dirigeait lui-même l'exécution, non pas en battant la mesure, mais au clavecin. »

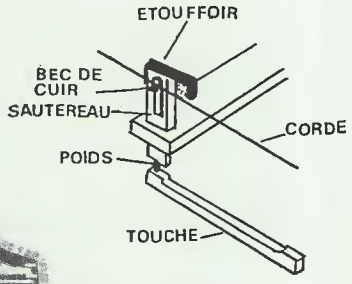
- **d'accompagnateur :** « Le clavecin dans l'orchestre ancien ne constituait pas une matière particulière, remarque W. Landowska, bien au contraire, sa sonorité de cordes pincées se joignait merveilleusement aux autres instruments et formait un ciment harmonieux pour lier les voix dispersées et pour remplir les vides des cadences... » Il tenait alors essentiellement la partie du *continuo* ou *basse continue.*

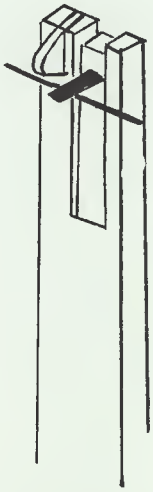
- **d'instrument concertant :** dès le milieu du XVIII^e siècle, en créant de nombreuses « Pièces de clavecin avec accompagnement de divers instruments », les compositeurs lui confient le rôle important de soliste qu'il va léguer par la suite au piano. Notons que l'interprétation au piano d'œuvres pour clavecin est considérée comme une hérésie par de nombreux musiciens.



Supplanté par le piano, le clavecin avait presque complètement disparu pendant près de cent cinquante ans. Depuis le début du XX^e siècle, il a reconquis ses titres de noblesse grâce à l'action conjuguée d'interprètes comme Wanda Landowska, artisan de sa résurrection, de facteurs d'instruments et de compositeurs.

Parmi les interprètes, il faut encore citer R. Gerlin, Veyron-Lacroix, Aimée Van de Wiele, et, plus près de nous, Huguette Dreyfus et Elisabeth Chojnacka. Parmi les compositeurs: Manuel de Falla, Poulenc, Schmitt, Ibert, Ligeti, Mâche, Betsy Jolas...





Cliché extrait du LAROUSSE DE LA MUSIQUE

BEC EN PLUME

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays.

musique française

Consacré à la musique française, ce premier numéro de la saison comporte:

— un bref historique de l'évolution musicale dans notre pays, de la fin du XIX[e] siècle au premier tiers du XX[e] *(Musique à l'école)*;

— une étude sur le développement du *Concerto pour piano* en France, complétée par l'analyse du *Concerto pour piano en sol majeur* de Maurice Ravel *(Fiche historique* et *Fiche analytique double)*.

Suggestions pédagogiques:

Rappelons que l'audition d'un enregistrement discographique ou radiodiffusé ne constitue qu'une solution imparfaite. Aussi est-il souhaitable que les enfants soient mis en contact le plus souvent possible avec la musique «vivante» (concerts, auditions de petites formations d'instrumentistes...).

Il n'en reste pas moins que le disque ou la radio devraient communiquer à la plupart d'entre eux le désir d'entendre «au naturel» ce que nos commentaires ont tenté de leur faire aimer.

Ma Mère l'Oye

- Quelques mots sur Charles PERRAULT et la recherche, laissée à l'initiative des élèves, de quelques titres de ses *Contes de fées* faciliteront l'approche de la musique de Ravel.
- Laissons les enfants se plonger dans le monde merveilleux de ces récits sonores, bien propres à exciter leur imagination, et aidons-les à découvrir comment le musicien a su créer l'atmosphère d'une action, d'un lieu, d'un personnage.
- L'un ou l'autre conte peut donner lieu à l'invention d'un jeu ou faire l'objet d'un travail individuel ou collectif sur une autre manière de faire revivre gestuellement et musicalement tel personnage *(Laideronnette, La Belle et la Bête...)*, de décrire telle scène (le cheminement du *Petit Poucet* et de ses frères...).
- Introduire la notion d'orchestration par l'audition comparative de la version originale de l'une des cinq pièces (éventuellement interprétée directement par deux pianistes: élèves, enseignants) et la version pour orchestre.

Le concerto pour piano

- Invitons les élèves à préciser leur connaissance du piano, tant sur le plan de son histoire et de son fonctionnement que sur le plan de ses possibilités techniques et de ses utilisations.
- Nous déduirons que le piano est un instrument complet, qui se suffit à lui-même, et dont la gamme des couleurs sonores est servie par une puissance et une plénitude remarquables (la puissance des grands pianos à queue de concert actuels va jusqu'à demander aux interprètes de repenser les indications de nuances prévues par Mozart, Beethoven... pour le pianoforte d'alors). A ce titre, le «roi des instruments» apparaît comme l'instrument soliste par excellence, un des rares à pouvoir rivaliser avec tout un orchestre symphonique sans craindre de se laisser couvrir.
- Définissons la forme du concerto de soliste. Cherchons d'autre part à quels instruments les compositeurs font le plus souvent appel comme soliste dans les concertos.
- Le genre du concerto a de tout temps connu les faveurs du public, et par là des compositeurs. En préambule à la fiche historique sur le concerto pour piano dans la musique française et à l'analyse du *Concerto en sol* de Maurice Ravel, rappelons qu'issue de la musique concertante italienne, la forme du concerto pour piano est esquissée par J.-S. Bach, puis développée par ses fils Karl-Philipp-Emmanuel et Jean-Chrétien, par J. Haydn et par les pianistes virtuoses tels que Clementi, Czerny, Cramer, Hummel, Steibelt, Moscheles... Elle est portée à sa perfection par W. A. Mozart, et bénéficie des acquis de la symphonie naissante. Le génie novateur de Beethoven fait éclater son cadre classique pour le charger d'une puissance émotionnelle plus intense et d'un bouillonnement lyrique plus dense. Le souffle romantique exige une liberté toujours plus grande et trouve à s'exprimer dans des formes nouvelles évoluant parallèlement aux transformations de la symphonie, du poème symphonique, de la fantaisie... avec Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt.

  Les progrès définitifs de la facture du piano développent en ce début du XIX[e] siècle une virtuosité accrue sous l'impulsion de compositeurs-instrumentistes tels Mendelssohn, Chopin, Herz, Thalberg, Liszt. Ces artistes étrangers brillent dans les salons de concerts français et travaillent en étroite collaboration avec les facteurs de pianos alors établis à Paris: Erard, Herz, Pleyel. Le piano soliste devient totalement souverain et impose sa dictature à l'orchestre. La période moderne distingue une tendance néo-classique représentée par Saint-Saëns, Tchaïkovsky, Grieg, Rachmaninov... et une tendance post-romantique à laquelle se rattachent Franck, d'Indy, Mac Dowell... Le concerto contemporain connaît un regain d'intérêt et explore des possibilités nouvelles avec Fauré, Ravel, Roussel; Prokofiev, Stravinsky, Bartok (aspect percussion du piano); Falla, Respighi, Busoni; Wiéner, Gershwin (influence jazz); Honegger, Poulenc, Tailleferre, Milhaud (bitonalité, polytonalité); Messiaen (timbres), A. Tcherepnine, Nigg (dodécaphonisme)...

pour approfondir le sujet...

à lire

- *La Musique française* de Norbert Dufourcq – Librairie Larousse (1949).
- *Dictionnaire de la Musique (Les hommes et leurs œuvres)* et *Science de la Musique (Formes, techniques, instruments)* de Marc Honegger – Ed. Bordas (1970-1976).
- *Les Ballets du répertoire courant* de Louis Oster – Ed. Billaudot (1981).
- *Maurice Ravel* par Georges Léon – Editions Seghers (1964).

Concernant le concerto pour piano, les fiches MUSIQUE ET CULTURE:

- techniques/les formes: – *le concerto grosso – le concerto de soliste*
- techniques/les instruments: – *le piano (historique, description et fonctionnement).*
- historique: *la musique française dans la 2e moitié du XIXe siècle*
- le musicien et sa musique: – *l'œuvre de Camille Saint-Saëns*
- analytiques: – *Concerto n° 4 p. piano de Beethoven – Concerto p. piano en fa de Gershwin – Concerto p. piano de la m. de Schumann – Concerto p. 2 pianos de Poulenc – Symphonie Cévenole p. orchestre et piano de d'Indy – Suite p. piano principal et chœur de Migot – Trois petites liturgies de la présence divine de Messiaen.*

à écouter

Maurice Ravel:

- *Concerto p. piano en sol:* François, Orch. Conservatoire, Cluytens (avec *2e Concerto*) – VSM *C* 069-10.867; cassette *C* 269-10.867
- *Concerto p. piano en sol:* Perlemuter, Orch. Colonne, Horenstein (avec *2e Concerto*) – MUS *RC* 889
- *Ma Mère l'Oye:* Boulez, Orch. Phil. New York (avec *Menuet antique, Valse*) – CBS 76.306

Musique française pour le piano à 4 mains:

- Bizet: *Jeux d'enfants;* Caplet: *Un tas de petites choses;* Chabrier: *Cortège burlesque;* Debussy: *Six épigraphes antiques;* Fauré: *Dolly;* Gounod: *Sonate mib;* Massenet: *L'année passée;* Ravel: *Ma Mère l'Oye;* Saint-Saëns: *Berceuse;* Satie: *3 morceaux en forme de poire.* Lee, Ivaldi – ARI (3) *ARN 336.025*

Initiation à la forme du concerto:

- *Concerto grosso op. 6 n° 12 de Haendel (avec définition sonore du concerto grosso):* disque MUSIQUE ET CULTURE *MC* 2504
- *Concerto pour flûte et orch. en ré K 314 de Mozart (avec définition sonore du concerto de soliste):* disque MUSIQUE ET CULTURE *MC* 3002

informations musique et culture

stages MUSIQUE ET CULTURE saison 1982-83

en Alsace: Maison Régionale de la Musique

pédagogie musicale active "Orff"

cycles nationaux complets

animés par

Jos WUYTACK

Compositeur, Professeur à l'Université de Louvain, disciple et continuateur de Carl Orff.

Prochain stage:

▸ 5e degré à Strasbourg:
13 - 14 - 15 novembre 1982.

Nouveaux cycles:

1. A Paris

▸ 1er degré
11 - 12 - 13 décembre 1982.

▸ 2e degré
26 - 27 - 28 février 1983.

2. En Alsace

▸ 1er degré
5 - 6 - 7 février 1983.

▸ 2e degré
28 - 29 - 30 mai 1983.

pédagogique de la voix expression vocale et corporelle

avec

Emmanuelle HURET

Week-end de l'Ascension
du 12 au 15 mai 1983

stage musique en maternelle

avec

Mauricette CATILLON

Conseillère pédagogique à l'Ecole Normale de Tours et auteur apprécié de notre mensuel musique en maternelle

du 12 au 15 mai 1983.

Pour tous ces stages, MUSIQUE ET CULTURE *est habilitée*

- *à établir des conventions de formation (dans le cadre de la formation permanente)*
  N° de formateur:
  42 6700 370 67
- *à accepter les bénéficiaires de congés cadre jeunesse.*

direction d'orchestre

semaine du 3 au 10 juillet 1983

Animé par *Ferdinand KOCH,* Directeur-Adjoint du Conservatoire National de Région de Strasbourg et Directeur Technique de la Fédération des Sociétés de Musique d'Alsace.

Pour les dirigeants et futurs dirigeants de tous ensembles à vent (harmonies, fanfares, petits ensembles scolaires...).

stage d'orchestre d'harmonie

semaine du 3 au 10 juillet 1983

avec

Ferdinand KOCH

Pour les instrumentistes amateurs qui souhaitent se perfectionner et vivre l'expérience de l'orchestre.

informations musique et culture

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg – 8/82 - Dépôt légal: septembre 1982 - N° d'ordre 1913/82
Commission paritaire N° 35.860

MUSIQUE ET CULTURE

24, Avenue des Vosges, STRASBOURG - CCP 484.48

Parution Mensuelle

Association agréée par le Ministère de l'Education Nationale, le Ministère des Affaires Culturelles et le Ministère de la Jeunesse et des Sports

Fiche N° 9 S. 14
JUIN 1969

POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

*Le programme de ces fiches sera illustré musicalement sur la Chaîne France-Culture, les **lundis 9 et 23 juin de 14 h. 10 à 14 h. 40***

Production et animation : Albert JUNGBLUT - Direction musicale : Marius BRIANÇON
Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg

Notre Programme du mois

- **Emission du 9 juin :**
  - — *Tableaux d'une Exposition* (tableau n° 4) de MOUSSORGSKY
  - — Présentation du **tuba**
  - — *Fanfares liturgiques* de Henri TOMASI
- **Emission du 23 juin :**
  - — *Rhapsody in Blue* de George GERSHWIN

Notre Programme du 9 juin

Le tuba

1. Aperçu historique :

C'était le nom de la longue trompette en bronze (1,30 m environ) de l'armée romaine.

Historiquement le premier tuba muni de trois pistons apparut en Allemagne en 1835 où, comme en France, il se substitua à ses prédécesseurs, le serpent et l'ophicléide.

A partir de 1840, Adolphe Sax (1814-1894) perfectionna l'acoustique et la mécanique des instruments à pistons ; le renouvellement était tel qu'il allait les considérer comme une invention personnelle et leur donner le nom de **saxhorns.** Cette dénomination déchaîna d'ailleurs d'interminables polémiques et donna lieu à des procès sans fin. Bénéficiant des mêmes perfectionnements, le tuba devait bientôt être intégré à la famille nombreuse des saxhorns dont il devint l'instrument grave. Seul saxhorn admis à l'orchestre, le tuba y représente actuellement **la basse des cuivres.**

2. Caractéristiques, possibilités et timbre :

Comme tous les cuivres, le tuba est fait d'un long tube à perce conique, replié sur lui-même, dont l'extrémité s'évase en forme de pavillon.

L'orchestre emploie couramment trois sortes de tubas : le **tuba à 6 pistons,** le **bass-tuba** et le **tuba-ténor.** Utilisé presque uniquement en France, le tuba à 6 pistons en *ut* possède une étendue exceptionnelle de 4 octaves liée à d'extraordinaires qualités de souplesse et de facilité d'exécution, tant dans le grave que dans l'aigu. En effet, loin d'être lourd comme on se le figure généralement, le tuba peut prétendre au même titre que l'ensemble des saxhorns à une surprenante virtuosité, surtout dans le médium. Il peut également jouer *pp* dans toute son étendue ou dominer aisément tout l'orchestre. C'est pourquoi certains compositeurs n'ont pas hésité à lui confier des solos comme dans le *Bydlo* des *Tableaux d'une exposition,* orchestrés par Ravel.

Toutefois, en raison de sa sonorité ronde et ample, le tuba est avant tout la basse **idéale des instruments à vent.** A ce titre, et notamment pour sa plus grande agilité, il s'incorpore souvent au groupe des trombones où il remplace avantageusement le trombone basse et le trombone contre-basse. Il réalise enfin une parfaite homogénéité avec le cor auquel il fournit la meilleure basse.

- **Le Bydlo de Modeste MOUSSORGSKY**

Le *Bydlo,* que nous entendrons dans l'orchestration de Maurice Ravel, évoque un chariot à grandes roues, traîné par des bœufs, qui avance lourdement dans la plaine polonaise. La marche du bydlo est suggérée par l'accompagnement des basses : bassons, contrebasson, violoncelles et contrebasses. Sur ce rythme pesant, s'élève au tuba une longue mélodie populaire, traînante et mélancolique, chantée par le charretier. Rythme et thème passent ensuite à l'orchestre : le chariot approche ; puis il s'éloigne en cahotant avant de disparaître dans le lointain.

- **Fanfares liturgiques de Henri TOMASI**

(Voir notes ci-contre)

Il sera utile de préciser à ce sujet qu'une **Fanfare** ne comporte que des *Cuivres* (auxquels on adjoint parfois les saxophones) et que les **Orchestres d'harmonie** ou **Harmonies** ne sont composés que d'instruments à vent, *Bois* et *Cuivres.* Des instruments à percussion complètent souvent ces deux formations.

Notre Programme du 23 juin

Ce programme sera intégralement consacré à la présentation de la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin, au sujet de laquelle vous trouverez toutes indications utiles sur la fiche encartée dans le présent numéro.

Chers amis,

Au terme de cette année scolaire — la quinzième depuis la fondation de notre association — nous tenons à vous dire combien nous sommes touchés de la confiance et de l'amitié que vous ne cessez de nous témoigner. Votre fidélité à nos publications et, d'une manière générale, à nos réalisations restera toujours pour nous le plus précieux des encouragements.

Merci également par avance à tous ceux qui, comme l'an passé, nous feront parvenir le bulletin de réabonnement ci-joint avant les vacances, ce qui facilite grandement notre tâche.

★

En 1966, nous avions fait appel à la solidarité de nos membres en leur demandant de consentir un effort de propagande pour nous permettre

— *d'augmenter le nombre de nos adhérents*

— *d'élargir la portée de notre mouvement par la diffusion de nos disques d'enseignement musical.*

Les résultats ont été probants : sans entrer dans les détails, qu'il nous suffise de rappeler que 1967 a été l'année de la création de la Fédération Nationale Musique et Culture.

Cependant, vous conviendrez que nous ne serons jamais trop nombreux pour obtenir enfin une juste revalorisation de l'enseignement musical en France. C'est pourquoi nous vous invitons plus que jamais à poursuivre et à intensifier cette action de propagande.

Faites connaître dans tous les milieux (Enseignement - Familles - Maisons des Jeunes - Foyers ruraux - Mouvements de Jeunesse - Centres de Vacances) :

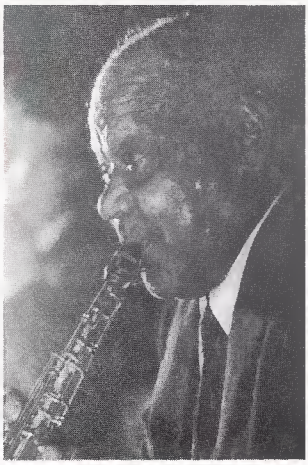
— *nos émissions culturelles*

— *nos publications pédagogiques*

— *nos disques d'initiation musicale.*

Vous contribuez ainsi à répandre le goût de la bonne musique, de cette musique qui fait notre amitié.

le saxophone et le jazz

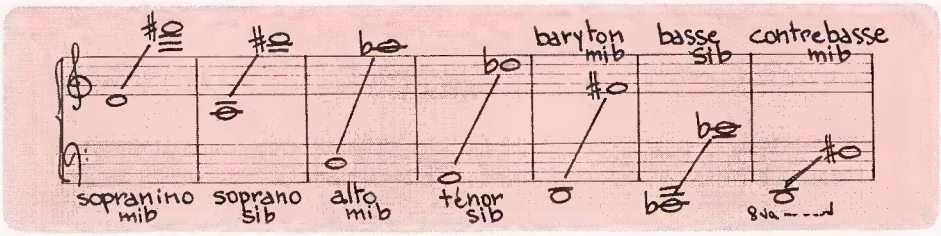


Sidney Bechet
jouant du sax soprano

En créant le saxophone, Adolphe Sax a cherché à réaliser un instrument qui possède à la fois le timbre chaleureux, l'articulation aisée des Bois et l'éclat, la puissance sonore des Cuivres.

Comme les Bois, le saxophone présente un bec, muni d'une **anche simple battante** (héritage de la clarinette), et est doté d'un **système de clés,** très souple (proche de celui du hautbois et de la flûte). Comme les Cuivres, il est en **métal,** alliage argenté ou doré, et s'élargit en sa partie inférieure par un **pavillon.**

Pour lui donner sa place dans les orchestres d'harmonie militaires et à l'orchestre symphonique, entre les masses des Cuivres et des Bois, Sax constitue une famille complète de sept exemplaires, qui recouvrent toute l'échelle des sons, de l'aigu au grave: les saxophones *sopranino, soprano, alto, ténor, baryton, basse* et *contrebasse.* Voici leurs tessitures en sons réels:



Malgré un accueil enthousiaste de la part des musiciens classiques, le saxophone n'arrive pas à s'imposer à l'orchestre symphonique. Il appartient finalement aux musiciens de jazz de découvrir ses richesses techniques et expressives jusqu'alors inexplorées, et de les développer pour apporter au saxophone sa consécration définitive.

Dès 1916, Sidney Béchet troque volontiers sa clarinette contre un sax soprano, volubile et lyrique, dont il ne tarde pas à devenir le premier spécialiste mondial. Les musiciens de Chicago, à leur tour, ont l'idée de remplacer le trombone par le sax ténor, aux côtés de la clarinette et de la trompette.

Mais, c'est autour des années 1920 que le saxophone fait sa véritable apparition dans la musique de jazz, grâce aux premiers arrangeurs, Don Redman, Benny Carter, Sy Oliver, eux-mêmes saxophonistes. Sax altos et ténors sont alors groupés en pupitre, où leurs voix chaudes et chatoyantes font merveille, essentiellement dans les jeux en accords. En 1926, Duke Ellington adjoint un baryton à son pupitre de sax, gagnant ainsi une couleur nouvelle, profonde et veloutée, jusque-là inusitée dans les *big bands.*

D'autre part, dès 1924, Coleman Harwkins cherche à sortir l'instrument du cadre de sa section pour lui donner une dimension nouvelle, celle de soliste. Il impose le ténor et crée un style saxophonique qui fait école; sa sonorité est pleine, généreuse et suave, son vibrato ample et chaleureux.

Gerry Mulligan et Zoot Sims improvisant de concert
(sax baryton et sax ténor)

A partir des années 1930, le langage des sax évolue; ses ressources se développent, son écriture se diversifie. Au sein du *big band,* où elle acquiert une importance égale à celle du Quintette à Cordes face aux trompettes et aux trombones, la famille compte couramment cinq représentants: 2 altos, 2 ténors et 1 baryton. En soliste, l'instrument est servi par des musiciens de premier plan, qui lui donnent ses lettres de noblesse: Lester Young (s.t.), Johnny Hodges (s.a.), Harry Carney (s. bar.)...

La gamme de ses possibilités expressives est telle qu'à l'apparition du *Be-bop* (jazz moderne) en 1945, c'est une fois encore au saxophone qu'il appartient de donner le ton, par la voix émouvante, pure et éthérée de Charlie Parker. Plus que jamais le sax s'avère indispensable et irremplaçable.

Il est désormais si étroitement lié au jazz qu'il en reste un des symboles les plus populaires.

COUNT BASIE

teddy the toad

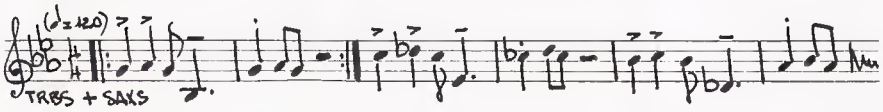
a Si vous n'avez jamais entendu le grand orchestre de Count Basie, ni peut-être aucune autre musique de jazz, l'audition de *Teddy the toad* vous aura certainement suggéré un certain nombre de remarques, sinon posé quelques questions.

- Sur le plan rythmique, avez-vous relevé le rôle primordial de la batterie qui, avec la contrebasse et la guitare d'accompagnement, donne une pulsation rythmique continue? Quant au piano, il participe à cette assise rythmique par des interventions très brèves, mais vives et dynamiques.
- Sur le plan mélodique, avez-vous constaté que seuls interviennent des instruments à vent, saxophones, trompettes et trombones, qui se partagent le thème, les variations, les contre-chants?...
- Sur la plan de l'orchestration, vous avez sans nul doute suivi le jeu des différents pupitres (les saxophones à 5, les trompettes à 4, les trombones à 4) qui dialoguent, se combinent ou se superposent dans un parfait travail d'ensemble. Malgré cette apparente complexité, cette page musicale n'en garde pas moins un caractère spontané qui fait penser à une improvisation.
- Enfin, sur le plan du traitement du son, n'avez-vous pas été surpris par la variété des effets, généralement inutilisés dans la musique classique, et qui contribuent ici à renforcer l'intensité de l'expression: glissandos, sforzandos, sourdines (*sèches, bol, wa-wa*), syncopes, contretemps, accentuations diverses et intonations originales...

Eh bien, ce sont tous ces éléments réunis qui contribuent à faire naître ce que l'on appelle le *swing*. A la fois par la décontraction et par la tension qu'il crée, le *swing* est ce souffle magique qui donne vie au jazz et qui nous entraîne à «participer» à la musique en frappant du pied ou en battant des mains.

b Penchons-nous maintenant sur l'analyse de *Teddy the toad* qui présente la structure simplifiée AA'BA'.

A — Après une introdution qui installe solidement le rythme (mesure à *4/4*), le thème apparaît dans le grave, aux trombones et aux saxophones, pour s'achever par un puissant tutti orchestral.



A' — Sa reprise s'accompagne d'un contrechant aux trompettes bouchées.

B — Une pédale de *sib*, tenue par les trombones et le sax baryton, ouvre le volet central, au cours duquel sax ténors et trombones présentent des variations du thème. Un moment, le dialogue se resserre, ponctué par les trompettes: les glissandos descendants des trombones et les inflexions des saxophones semblent évoquer le croassement du crapaud.

A — Le thème revient ensuite sous sa forme initiale et nous conduit à une brève coda que termine une longue tenue soutenant un dernier dessin des trombones.

le saviez-vous?

▶ En 1917, grâce aux soldats américains venus soutenir les Alliés, les Européens découvrent le jazz. Celui-ci soulève très vite un extraordinaire engouement, allant jusqu'à donner son nom à... une marque de réveils et de montres: la firme *JAZ!*

▶ De même, au cours des années 1940, en France, le *swing* triomphant connaît une vogue folle et délirante qui gagne tous les domaines de la vie sociale; la radio déverse des flots de chansons du type *Mademoiselle Swing, Je suis swing...*

«Etre swing» veut dire «être à la page», «être dans le vent»; la mode vestimentaire même est «swing»: les chaussures ont des semelles d'une épaisseur hors du commun, les pantalons sont étroits au possible, la cravate n'est plus qu'une mince ficelle, le col a la raideur du style anglais... Cette mode «swing» est propagée par des jeunes gens, les *zazous*, qui sont en révolte contre la génération de leurs parents et qui écoutent des disques de jazz; le label *Swing* est une marque de disques et aussi une marque de... chaussettes!

Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT - Tous droits réservés tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22.
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 5/81 - Dépôt légal: 2e trimestre 1981 - N° d'ordre 1160/81
Commission paritaire: n° 35.860

FICHE TECHNIQUE

Orchestre d'Harmonie et Orchestre de Fanfare

ORIGINE ET EVOLUTION

On peut faire remonter l'origine des musiques d'harmonie et fanfare dans les *musiques militaires* très tôt en vigueur chez les Anciens. Ainsi chez les Grecs, la musique, qui possédait un pouvoir réel, était partout présente, à la guerre comme lors des cérémonies publiques dont elle relevait l'éclat *.

En France, à l'époque de Louis XIV, chaque régiment possédait déjà sa fanfare, mais il faut attendre Louis XV, ou plus exactement 1764, pour voir se constituer les premiers ensembles d'harmonie composés de flûtes, hautbois, clarinettes en ut, trompettes simples, cors simples, trombones à coulisse, serpents, bassons, grosses caisses et cymbales. Avec Lully (*Fanfare pour le Carrousel royal*) et Haendel (*Fireworks Music*), l'orchestre d'harmonie était apparu dans son principe, mais il faut attendre la Révolution française pour qu'il réapparaisse sous son visage presque actuel : ce sont en effet les autorités révolutionnaires qui ont, les premières, contribué à une plus large diffusion de la musique dans le peuple, en l'associant à toutes les grandes cérémonies nationales. Il était alors fréquent d'assister à de vastes manifestations au cours desquelles de larges masses chorales chantaient de vibrants hymnes à la Liberté. Pour soutenir ces chants, exécutés par des milliers de voix (le 8 juin 1794 un chœur de 2.400 voix entonna *la Marseillaise !*), on résolut de créer de puissantes harmonies composées d'une centaine de musiciens.

Dans le même temps, la musique d'harmonie avait conquis un nouveau titre de gloire grâce à la *Musique de la Garde Nationale* dont les membres avaient contribué, pour une large part, à la formation du Conservatoire National de Musique de Paris : de ce fait, le premier orchestre de l'établissement fut un orchestre d'harmonie, formé de 115 exécutants (professeurs et élèves). Par la suite, le Conservatoire alimentera régulièrement les nouvelles formations.

La *Fanfare,* quant à elle, tire plus précisément son origine des sonneries d'ordonnance dont les diverses armées européennes adoptèrent l'usage au siècle dernier : les sonneries des régiments étaient exécutées par des trompettes divisées en deux, trois ou quatre parties, et celles des corps de chasseurs étaient confiées aux clairons, bugles, cors, etc.

Dès le début du XIXe siècle des groupes d'instrumentistes à vent se forment de plus en plus souvent dans les milieux populaires, encouragés par les municipalités concernées. Ceux-ci étaient alors copiés sur les musiques militaires dont ils s'inspiraient, tant par le costume que par la discipline et le répertoire (nombre de ces ensembles furent incorporés à la *Garde Nationale* ou aux Corps de *Sapeurs-pompiers.* Créée au début du XXe siècle, *la Fédération Musicale de France* permit, outre le développement du goût musical et l'encouragement à la formation des sociétés, une amélioration des techniques de l'orchestre, une meilleure information des chefs, et un renforcement notoire du répertoire. Actuellement, cet organisme regroupe quelque 49 fédérations, 6.000 sociétés et écoles et 600.000 musiciens, amateurs dans l'ensemble, qui participent activement non seulement à la grande tradition des réjouissances populaires, mais encore aux manifestations civiques et culturelles de leurs communes. A côté de ces sociétés, existent quelques grands orchestres professionnels de haut niveau : ainsi, en France, trouve-t-on la *Musique de la Garde Républicaine* et la *Musique des Gardiens de la Paix,* formées d'excellents musiciens, pour la plupart premiers prix du Conservatoire National, grâce à qui s'est imposée une réelle revalorisation de l'orchestre d'harmonie.

COMPOSITION IDEALE D'UN ORCHESTRE D'HARMONIE

— *Petite harmonie* (identique à celle de l'orchestre symphonique) : flûtes (dont 1 piccolo) ; hautbois (dont 1 cor anglais) ; bassons
— *Clarinettes :* 1 petite clarinette (mib) ; 2 clarinettes soli (sib) ; premières (sib) ; deuxièmes et troisièmes (sib) ; clarinettes basses (sib)
— *Saxophones :* alti (mib) dont 1 soprano (sib) éventuellement ; ténors (sib) ; baryton (mib)
— *Cuivres clairs :* 4 cors en fa (ou mib) ; 4 trompettes (ut ou sib) ; 4 trombones
— *Cornets :* cornets (sib) qui renforcent parfois les cuivres clairs
— *Saxhorns :* bugles (sib) ; 2 ou 3 alti (mib) parfois « *à défaut* » de cors ; barytons (sib) « *à défaut* » ou « *obligés* » ; basses (sib) ; contrebasses (sib - mib)
— éventuellement contrebasses à cordes et plus rarement 1 harpe
— *Percussion :* timbales ; percussions à clavier ; batterie

(*) **N.B. :** Le mot « orchestre » vient du grec *orckhestra* qui désignait, dans le théâtre antique, la partie semi-circulaire séparant la scène des spectateurs, et dans laquelle évoluait le chœur. Peu à peu, le terme s'est élargi jusqu'à désigner toute formation instrumentale opérant même hors du théâtre.

MUSIQUE & CULTURE

COMPOSITION D'UN ORCHESTRE DE FANFARE (*)

(pour un effectif de 55 à 65 musiciens)

— *Saxophones :* 2 soprani (sib) dont éventuellement 1 sopranino (mib) ; 2 ou 3 alti (mib) ; 2 ou 3 ténors (sib) ; 2 barytons (mib) ; 1 basse (sib)

— *Cuivres clairs :* 3 ou 4 trompettes (sib) ; 3 ou 4 cors (fa ou mib) ; 3 ou 4 trombones

— *Cornets :* 3 cornets (sib)

— *Saxhorns :* 2 ou 3 petits bugles (mib) : 2 bugles soli (sib) ; 8 premiers bugles (sib) ; 4 ou 6 seconds et troisièmes bugles (sib) ; 3 saxhorns alti (mib) ; 2 saxhorns barytons (sib) ; 3 ou 4 saxhorns basses (sib) ; 2 ou 3 saxhorns contrebasses (2 en sib - 1 en mib)

— parfois 1 ou 2 contrebasses à cordes

— *Percussion :* 3 à 5 exécutants

REPERTOIRE : ŒUVRES ORIGINALES ET TRANSCRIPTIONS

Le répertoire des orchestres d'harmonie et fanfare a longtemps été essentiellement constitué par des *transcriptions* d'œuvres symphoniques (pots-pourris, variations sur des thèmes en vogue, fantaisies ou arrangements divers sur des opéras, opérettes) ou autres œuvres écrites pour différentes formations instrumentales (piano, orgue, quatuor à cordes...). La grande difficulté de ces transcriptions consiste à respecter au mieux l'expression musicale de la partition originale. Pour ce faire, des équivalences entre l'orchestre d'harmonie et le quintette à cordes de l'orchestre symphonique ont été codifiées :

1ers violons :	clar. piccolo, petite clar., premières clar. (sib) sax. sopranino, sax. soprano petits bugles (mib), premiers bugles (sib)
2es violons :	secondes et troisièmes clar., sax. alto (mib) seconds et troisièmes bugles (sib)
altis :	clar. alti (mib), sax. ténors (sib) saxhorns alti (mib)
violoncelles :	clar. basses (sib) sax. barytons (mib) saxhorns barytons et basses (sib)
contrebasses :	clar. contrebasses (mib et sib) sax. basses (sib) saxhorns contrebasses (mib et sib)

Saxophones ténor et baryton

N.B. : Pour respecter l'équilibre de l'orchestre symphonique, les instruments remplaçant le quatuor à cordes doivent représenter au moins la moitié du nombre total d'exécutants.

Avant la réforme de Sax (1845), le répertoire original des orchestres d'harmonie était essentiellement constitué de *suites, symphonies, ouvertures, marches militaires, fanfares,* écrites par Méhul, Gossec, Adam... etc. Mais la première littérature symphonique spécifique paraît en 1840, avec la *Grande Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz. Par l'introduction des saxophones et saxhorns dans l'orchestre d'harmonie, le répertoire s'enrichit alors considérablement, et de nombreuses œuvres originales paraissent au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, tant en France qu'à l'étranger, mises à part des marches purement militaires dues à des compositeurs comme Brückner, Tchaïkovsky, R. Strauss, Caplet, Schmitt.

Dès le début du XXe siècle, d'éminents musiciens, inspirés par des formations professionnelles, écrivent pour harmonie : Fl. Schmitt, Roussel, Varèse, Messiaen, Tomasi, Milhaud, Boutry, Lancen, etc...

N.B. : Hormis quelques ensembles, la grande majorité des harmonies sont souvent des formations incomplètes et déséquilibrées : absence par exemple de hautbois, basson, contrebasson, clarinette alto, basse, contrebasse ou cor anglais... Ceci explique la politique suivie par certains éditeurs, qui consiste à mettre à la disposition de ces sociétés de musique des œuvres avec des arrangements appropriés. Cette pratique ne favorise pas toujours la qualité des partitions dans lesquelles on relève fréquemment de mauvaises doublures.

CONDUCTEURS ET PARTITIONS

Pendant longtemps la partition du chef d'un orchestre d'harmonie a été un *conducteur,* c'est-à-dire une partition d'orchestre réduite sur 2 ou 3 portées. Si cette réduction a l'avantage indéniable de faciliter sa lecture aux chefs (souvent amateurs), elle pose au contraire des problèmes lors du travail de répétition, étant donné que les indications instrumentales y sont peu nombreuses. C'est la raison pour laquelle certains éditeurs ont ajouté des portées au conducteur, de façon à ce que chaque groupe d'instruments soit représenté sur une portée. Actuellement, en travaillant sur des véritables partitions, la jeune génération de chefs d'harmonie encourage l'impression d'un matériel complet, ce qui ne peut qu'être bénéfique.

(*) d'après D. Dondeyne : *Nouveau traité d'orchestration* (Edition Lemoine)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

LE PIANO

DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

Le piano contemporain, tel que nous le connaissons, apparaît comme un monstre sacré dans notre univers musical. Il est vrai que cet instrument est parvenu à un degré de perfection quasi absolue, et ainsi que le remarque l'acousticien E. Leipp, il est «une merveille d'adaptation d'un système mécanique aux propriétés de l'homme». En soulevant le couvercle, nous allons démonter les rouages internes de son mécanisme et découvrir les trouvailles ingénieuses imaginées au fil des années par les facteurs de pianos pour permettre aux artistes de concrétiser leurs rêves.

DESCRIPTION DE L'INSTRUMENT

Le piano est un instrument à cordes frappées et à clavier, et c'est là son originalité fondamentale.

Rappelons d'abord brièvement le processus de son fonctionnement: la *mécanique,* commandée à partir des *touches* du *clavier,* propulse les *marteaux* contre les *cordes,* qui entrent en vibration. Cette vibration est transmise à la *table d'harmonie* par l'intermédiaire du *chevalet.* La note résonne ainsi librement aussi longtemps que la table le permet, et tant que l'*étouffoir* – actionné soit par le *clavier,* soit par la *pédale* – n'est pas venu interrompre la vibration en se posant contre la corde.

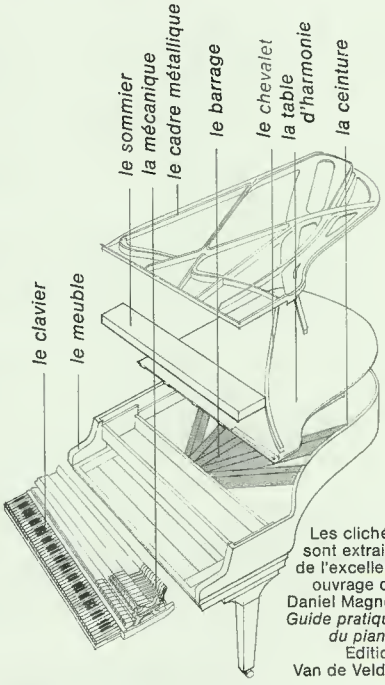
- **Le clavier** reproduit les degrés de la gamme tempérée, qui divise l'octave en 12 demi-tons égaux. Il est formé de touches blanches: 7 par octave, constituant la gamme diatonique de do majeur; et de touches noires: 5 par octave, correspondant aux cinq demi-tons chromatiques qui s'y intercalent. Avec un total de 88 touches, soit sept octaves et une tierce mineure, la tessiture d'un clavier de piano couvre presque intégralement l'étendue des sons audibles par l'oreille humaine.

  A chaque touche correspond un marteau et un étouffoir, actionnés par un système complexe de leviers. L'ensemble de ces éléments constitue la mécanique, dont la précision doit permettre de répondre aux plus subtiles sollicitations du pianiste.

- **Le barrage** est véritablement le squelette du piano; il est formé de grosses barres en épicéa, qui à la fois soutiennent la table d'harmonie et la tendent pour faciliter sa mise en vibration.

- **La table d'harmonie** (ou de résonance), soumise par l'intermédiaire du chevalet à la pression considérable de 2,3 kgf par centimètre de corde, est maintenue par le barrage.

  Mince plaque d'épicéa (7 à 9 mm d'épaisseur), la table d'harmonie est l'âme de l'instrument; c'est elle qui, non seulement rend audibles les vibrations des cordes, mais aussi égalise les sons et en détermine – pour une bonne part – le timbre.



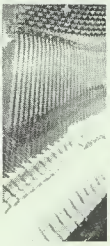
Les clichés sont extraits de l'excellent ouvrage de Daniel Magne: *Guide pratique du piano,* Edition Van de Velde.

- **La caisse** se présente, de nos jours, sous deux formes: *piano droit* et *piano à queue.*
  Les tailles de piano à queue varient depuis le *grand queue de concert* (longueur: 2,75 à 2,90 m) au *crapaud,* petit *quart de queue* (1,35 à 1,45 m), en passant par le *trois-quarts de queue* (2,30 m), le *demi-queue* (2 m) et le *quart de queue* (1,50 à 1,85 m). La forme en aile de la ceinture est obtenue par moulage sur une cale d'une longue pièce de contreplaqué. La caisse est réalisée dans des bois variés (palissandre, hêtre, sycomore), choisis pour leurs qualités acoustiques. L'aspect extérieur du meuble est fonction des feuilles de placage (acajou, noyer, palissandre...).

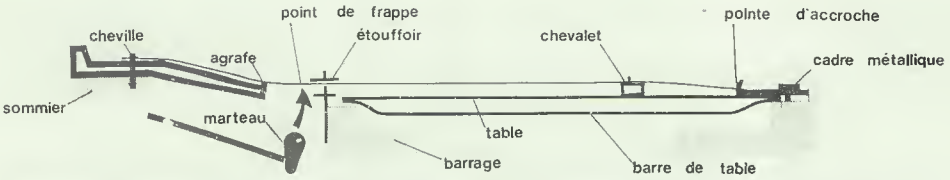
- **Le cadre,** métallique, coulé d'un seul bloc homogène, remplace avantageusement l'ancien sommier en hêtre. La solidité doit être la première de ses qualités, puisqu'il subit de la part des cordes une tension totale variant de 15 à 18 tonnes.

- **Les marteaux,** en bois, sont recouverts de feutre très résistant. Leur poids varie en fonction du registre: si pour l'aigu, il est d'environ 4 grammes, il peut aller jusqu'au double pour le grave.

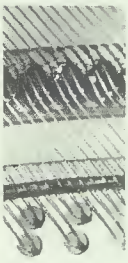
- **Les étouffoirs:** ces épais coussins de feutre appuient en permanence sur les cordes. Ils s'en écartent sous l'action des touches que l'on enfonce et ou de la pédale *forté.* Les 17, 18 dernières notes du registre aigu n'ont plus d'étouffoirs, étant donné leur faible nombre de vibrations.



Mécanique de piano droit



- **Les cordes** sont tendues entre la *pointe d'attache* (ou d'*accroche*), fixe, fichée dans le cadre, et la *cheville,* enfoncée dans le *sommier à chevilles,* dont la mobilité permet l'accord du piano. Comme pour tout instrument à cordes, la longueur de la corde vibrante est délimitée par un *sillet* et un *chevalet.*
  Les notes du registre aigu (60 environ) résultent de la percussion simultanée de 3 cordes, accordées à la même hauteur de son. Il va de même pour le registre médium (18 notes environ), où le marteau frappe simultanément 2 cordes. Quant aux sons graves (10 notes environ), ils sont émis par une seule corde. Pour 88 notes, le piano compte ainsi 234 cordes.
  Les cordes doubles et triples sont utilisées afin d'enrichir le son et d'accroître le volume sonore.
  La longueur des cordes (comme d'ailleurs leur épaisseur) est croissante de l'aigu au grave : de 10 cm à 1 m, voire 2 m pour les grands instruments de concert.
  Les cordes sont en acier, à la fois résistant et souple ; les plus graves sont entourées d'un filetage en cuivre.

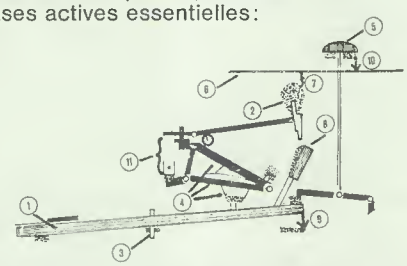


Cordes
pointes d'attache
chevalet
agrafes

- **Les pédales** sont au nombre de 2 ou 3 :
  — la pédale de droite, appelé *forté,* laisse librement vibrer les cordes en écartant les étouffoirs ; certaines cordes non percutées vibrent elles aussi par sympathie ;
  — la pédale de gauche, dénommée *pédale douce* ou *sourdine,* atténue la puissance du son. Différents procédés ont été imaginés :
    · soit la mécanique est déplacée latéralement afin que le marteau ne frappe qu'une corde au lieu de deux, ou deux au lieu de trois ;
    · soit la course du marteau à la corde est raccourcie : son élan étant moindre, le marteau frappe la corde avec moins de force ;
    · soit on intercale une petite pièce de feutre entre la corde et le marteau pour amortir le choc et étouffer le son ;
  — La pédale centrale, dite *de prolongation* ou *tonale,* est une invention de la Maison Steinway ; elle permet à l'interprète de prolonger à son gré toute note ou accord qu'il désire tenir, sans affecter les autres.

FONCTIONNEMENT DE LA MECANIQUE DU PIANO

La mécanique est un assemblage ingénieux d'environ 6.000 pièces, dont le fonctionnement peut se résumer schématiquement à cinq phases actives essentielles :



1. ***Enfoncement de la touche :*** l'énergie appliquée par le doigt sur la touche① est transmise au marteau② suivant le principe du balancier③, par l'intermédiaire d'un système de leviers, notamment le chevalet④.
2. ***Suppression du rôle de l'étouffoir :*** l'enfoncement de la touche entraîne, par l'intermédiaire du chevalet, la suppression du rôle de l'étouffoir⑤ ; celui-ci se place en retrait, permettant à la corde⑥ ainsi libérée de vibrer librement.
3. ***Echappement du marteau :*** le marteau est amené jusqu'à environ 2 à 1,5 mm de la corde⑦ ; à ce moment, il se débraye (s'échappe) de la mécanique, et c'est mû par son seul élan, qui résulte du «frapper» de la touche, qu'il vient percuter la corde.
4. ***Attrapage et remise en place des éléments :*** le rebond provoqué par la percussion sur la corde renvoie brutalement le marteau, qui se bloque sur l'attrape⑧ ; la touche est toujours enfoncée, et la corde vibre librement. A partir du moment où la touche est relevée⑨, le marteau revient à sa position initiale de repos, et, par un mouvement inverse de bascule, l'étouffoir vient se replacer contre la corde⑩ (à moins que la pédale *forté* ne maintienne les étouffoirs levés pour prolonger la résonance du son indépendamment de l'action des touches et des marteaux).
5. ***Double échappement :*** le double échappement permet, après la phase de l'attrapage, de donner au marteau une nouvelle impulsion pour une percussion de la corde⑪, sans attendre pour autant que la touche soit complètement relevée. Ce système offre ainsi l'avantage d'une grande rapidité dans la répétition d'une même note ; de plus en laissant remonter complètement la touche, il permet de réaliser un effet sonore consistant en une succession de son séparés (l'étouffoir étant appliqué entre chaque note répétée).
   L'invention du double échappement (Erard, 1821) marque une étape capitale dans la facture du piano moderne, offrant de nouvelles ressources aux compositeurs et aux interprètes dans les répétitions indispensables aux traits de virtuosité, à l'ensemble des attaques, douces ou fortes de la note, aux trilles, mordants grupetti...

La mécanique s'affirme comme le nerf vital dans le fonctionnement du piano. C'est en grande partie à ses qualités de précision, d'homogénéité et de fiabilité que l'interprète fait appel pour traduire et concrétiser les plus infimes nuances de son expression et de sa sensibilité artistiques.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG - Strasbourg

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Novembre 1981 - Série 27 - N° 2

G. HOFFNUNG (extrait du recueil - *L'orchestre symphonique)*

à propos du piano

1 *le roi des instruments*

A différentes reprises, nous avons abordé, analysé et illustré des formes musicales mettant en valeur l'importance de la voix, à laquelle nous avons consacré notre précédent numéro: opéra, oratorio, cantate, ensembles vocaux divers, airs, chansons, mélodies.

Même si de nos jours ces dernières, chansons et mélodies, ont le privilège de se présenter à nous enrichies par une formation instrumentale plus ou moins étoffée, rythmiquement et harmoniquement, elles se contentent très souvent d'être soutenues par le piano seul. Car le piano est un merveilleux instrument qui sait, à lui tout seul, parer un texte chanté d'un tissu harmonique tantôt somptueux, solennel ou expressif, tantôt dramatique, bouleversant ou pathétique, tantôt au contraire se résumant en un accompagnement discret, d'une subtilité raffinée et d'une simplicité émouvante.

le piano et le chant

Peut-être pourrions-nous choisir l'occasion qui nous est offerte aujourd'hui pour compléter nos informations du mois dernier et citer quelques-uns des très nombreux compositeurs de chansons, de mélodies, de lieder, à la recherche desquels les élèves devraient pouvoir être associés.

- en Allemagne: BEETHOVEN, SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, MAHLER....
- en Russie: MOUSSORGSKY, TCHAIKOVSKY, GRETCHANINOV, RACHMANINOFF...
- en France: BERLIOZ, GOUNOD, FRANCK, SAINT-SAENS *(La Cloche)*, DUPARC *(L'invitation au voyage)*, FAURE *(Clair de lune - Les Roses d'Ispahan* ❶*)*, DEBUSSY *(Chansons de Bilitis)*, RAVEL *(Le Grillon* des «Histoires Naturelles» de J. Renard: *«C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade... Dans la campagne muette les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune»)*...
- ailleurs: GRIEG, SINDING, M. de FALLA, B. BRITTEN...❷

Et puis, il y a toute une gamme de chansons de variété qui ne se conçoivent ou que l'on n'entend qu'accompagnées au piano.

le piano, instrument complet

Mais si le piano sait être l'humble serviteur de la voix, il dispose de toutes les possibilités techniques et musicales pour se suffire à lui-même, pour s'affirmer sans le concours d'aucun autre instrument et passionner, enthousiasmer, galvaniser même tout son auditoire. Qu'il nous suffise de songer à l'accueil triomphal réservé non seulement aux artistes et virtuoses dans leurs interprétations à deux ou à quatre mains, mais encore aux pages pour piano, universellement connues, d'un Chopin, d'un Liszt, d'un Schumann, d'un Bartok, d'un Roussel, d'un Debussy, d'un Ravel, sans parler des Russes, des Espagnols, des Scandinaves, etc.

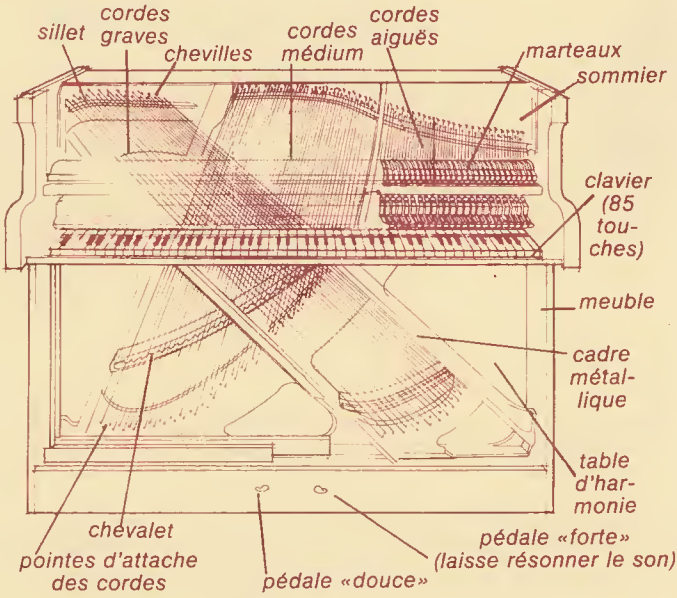
❶ cf. fiche *«La mélodie et Fauré»* parue dans notre numéro 5 de la série 25
❷ cf. fiche *«A Ceremony of Carols»* de notre n° 1 de la présente série.

le piano, instrument d'orchestre

Arthur Rubinstein

Ce ne sont pourtant pas là les seules utilisations de cet instrument à clavier. Vos élèves mettront sans peine en évidence la richesse de son emploi et par conséquent de son répertoire, un des plus vastes qui soient, en dressant une liste de ses combinaisons possibles avec d'autres instruments. Citons-en quelques-unes:

- en *duo* (c'est notamment l'immense répertoire de la sonate pour instrument et clavier)
  avec 1 violon, 1 alto, 1 violoncelle ou 1 flûte...
- en *trio* avec 2 violons, avec 1 violon et 1 violoncelle, avec 1 violon et 1 flûte, avec 1 hautbois et 1 basson ou avec 1 violon et 1 cor...
- en *quatuor* avec un trio à cordes, avec 2 flûtes et 1 clarinette ou avec 1 flûte, 1 hautbois et 1 clarinette...
- en *quintette* avec cordes ou vents...
- en *sextuor,* en *septuor* (Saint-Saëns: trompette et quintette d'archets)
- en *octuor* (Milhaud: *«Le Château des Papes»* pour 2 pianos, 1 trompette, Ondes Martenot, quatuor vocal), etc.
  (Noter également la *Sonate pour 2 pianos et percussion* de Bartok)
- dans le domaine de l'orchestre:
  concertos pour 1 ou 2 pianos et orchestre ainsi que d'autres œuvres symphoniques
  (p. ex.: *Symphonie avec orgue et piano à 4 mains* de Saint-Saëns
  Rhapsody in Blue de Gershwin
  Concerto de chambre pour piano, violon et 13 vents d'Alban Berg...).



d'après un cliché extrait du *Guide pratique du piano* Ed. Van de Velde

(Cf. *fiche technique:* **le piano)**

le piano, un orchestre en réduction

Nombreux sont les musiciens qui se servent du piano pour composer une œuvre musicale. Après seulement, ils la transcrivent pour l'orchestre (ils procèdent à son orchestration).

Mais il arrive aussi qu'un compositeur, après avoir écrit son ouvrage pour le piano, éprouve par la suite le besoin ou le plaisir de l'orchestrer. Songeons à la version pour piano à quatre mains de *Ma Mère l'Oye* (1908), que Maurice Ravel a orchestrée quelques années plus tard, ou aux *Jeux d'Enfants* (1871) de Georges Bizet dont nous vous entretenons plus loin.

Souvent aussi certaines pièces pour piano sont traduites pour l'orchestre par un autre compositeur. Tel est le cas des *Tableaux d'une Exposition* pour piano (1874) de Moussorgsky, adaptés par Ravel. Et Debussy n'a-t-il pas conçu sa *Boîte à joujoux* pour le clavier, alors que seul le manque de temps lui en a fait confier l'orchestration à son ami André Caplet, lequel réalisa également la transcription orchestrale d'une autre œuvre de Debussy: *Children's Corner.* De même *Dolly* pour piano à quatre mains de Gabriel Fauré a trouvé place à l'orchestre grâce à Henri Rabaud.

à titre indicatif...

Voici deux œuvres susceptibles de trouver leur place dans ce numéro consacré au piano:

- Le ***Carnaval des Animaux*** de Camille Saint-Saëns
  qui réunit 2 pianos, 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 1 flûte, 1 piccolo, 1 clarinette, 1 xylophone, 1 célesta et où les 2 pianos font merveille dans les n^{os} 5 *(Kangourous)* et 8 *(Pianistes)*.
- La ***Sonate «Le Printemps»*** pour violon et piano de Beethoven qui entre autres permettra de rendre les enfants sensibles à la forme classique de la **Sonate.** On utilisera avec profit le disque «Musique et Culture» MC 3003 qui comporte :
  - une définition sonore de la sonate
  - la présentation, mouvement par mouvement, de la sonate *Le Printemps*
  - l'exécution intégrale de l'œuvre.

2 *jeux d'enfants de georges bizet*

Nous complétons aujourd'hui le chapitre des analyses (cf. *Concerto de Schumann*) en vous proposant l'audition d'une partition aisément accessible à vos jeunes élèves et choisie pour les familiariser avec la **notion d'orchestration** *(Jeux d'enfants* de Bizet).

Précisons que cette œuvre fait partie de la collection des enregistrements discographiques de «Musique et Culture» *(Voir Répertoire 27).*

Pianiste d'une virtuosité remarquable, Georges Bizet a composé son charmant recueil de douze pièces pour piano à quatre mains en 1871 et c'est à la demande d'Edouard Colonne, le fondateur des Concerts Colonne, qu'il en orchestra cinq.

Cette *Petite Suite d'orchestre* constitue un exemple parfait d'illustration de la notion d'orchestration. Elle montre comment, en partant d'un ouvrage écrit à l'origine pour le piano, le musicien peut traduire sa pensée sous une autre forme et l'enrichir par le truchement des instruments dont il dispose, de leurs timbres, de leurs couleurs, par les contrastes des sonorités, des rythmes, des nuances.

Le disque MC 2503 réalisé par nos soins comporte trois parties:

- la version pour piano avec le concours de Geneviève Joye et Jacqueline Robin-Bonneau
- les commentaires et les exemples musicaux éclairant la métamorphose de la version pour piano en suite d'orchestre
- la version symphonique par l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg.

Dans la *Suite,* le titre original des numéros a été modifié: nous l'indiquons entre parenthèses.

QUELQUES GRANDS PIANISTES DE NOTRE SIECLE

A. Rubinstein, W. Gieseking, Marguerite Long, Clara Haskil, Dinu Lipatti, Emil Guillels, Samson François, S. Richter, G. Czyffra, Robin-Bonneau, A. Weissemberg, M. Beroff, Noël Lee, Christian Ivaldi, J.-Cl. Pennetier, A. Ciccolini, M. Argerich (ci-dessous), *Cl. Arrau, K. et M. Labèque, ...etc. ...etc. ...etc.*

Martha Argerich

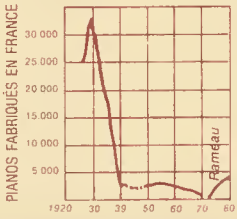
1. ***Marche*** (Trompette et Tambour): Morceau finement rythmé; instrumentation fraîche et incisive. On remarquera les *pizzicati* des cordes, la fanfare légère des trompettes, suivie d'un motif gracieux très court confié aux flûtes, hautbois et clarinettes.
2. ***Berceuse*** (La Poupée): Les cordes jouent en sourdine; les violons chantent une mélodie douce et tendre que reprennent successivement, et par fragments, la clarinette, la flûte, les deux clarinettes, le hautbois, les violons. La pièce se termine par un dernier rappel du thème par la flûte.
3. ***Impromptu*** (La Toupie): Un coup sec de l'orchestre et la toupie s'élance sur les doubles croches des cordes; elle tourbillonne sur les notes piquées des flûtes et les *pizzicati* des violons et des contrebasses, tandis que les altos d'abord, puis les altos et violoncelles réunis, continuent à évoquer le mouvement giratoire du jouet.
4. ***Duo*** (Petit Mari, Petite Femme): Délicieux duo, d'une transparence exquise, pour les premiers violons et les violoncelles, accompagnés par les autres instruments à cordes.
5. ***Galop*** (Le Bal): Mouvement rapide et endiablé dont le thème est présenté par les violons.

3 le marché du piano en france

Il pourra être intéressant d'entretenir les élèves des fluctuations du marché français et du marché mondial du piano, un secteur commercial pendant longtemps en sommeil en France.

Le piano connaît une progression foudroyante au XIX[e] siècle, avec la montée de la bourgeoisie et, dans le premier tiers de notre siècle, une vingtaine de manufactures assuraient à la France le 2[e] rang mondial, avec jusqu'à 30.000 instruments par an. Malheureusement ces maisons n'ont pu surmonter les difficultés de l'après-guerre et les trois marques restantes (Pleyel, Erard, Gaveau) deviennent propriété de la maison allemande Schimmel, qui continue cependant à distribuer leurs pianos avec les étiquettes françaises.

En 1971, la France ne fabriquait plus un seul piano, mais en importait près de 12.000, chiffre qui atteindra 20.000 en 1975, 28.000 en 1978 (V. graphique).
Devant cette situation catastrophique, la société française RAMEAU est fondée en mars 1971 et sa fabrication de pianos «droits» va passer de 80 à 300, puis à 900 puis à 3.000 pour atteindre vraisemblablement 3.700 à 3.800 instruments cette année. C'est encore bien peu si l'on pense que le Japon en fabrique dans le même temps 300.000 ❶.
Ces chiffres éloquents montrent qu'à l'heure actuelle, le piano ne s'est jamais aussi bien porté : plus de 30.000 vendus en France dont un peu moins d'un dixième de «pianos à queue».



Cette documentation présentera plus d'intérêt encore si elle prend comme point de départ soit les enquêtes que les grands élèves pourraient être appelés à réaliser autour d'eux quant au pourcentage du nombre de pianos utilisés par rapport au nombre de familles, soit la proportion du nombre de pianistes dans la classe ou dans l'établissement scolaire, par rapport à l'effectif des élèves.

❶ Provenance des pianos étrangers vendus chez nous (pourcentage du marché français) : 13,4 % du Japon - 19 % de la R.D.A. - 15 % de la R.F.A. - le reste d'Angleterre, des Pays-Bas, de la Pologne, de la Tchécoslovaquie, de l'URSS, des Etats-Unis...

quelques curiosités pianistiques

pour la main gauche seule !

Sans doute étonnerez-vous vos élèves en leur signalant que certains compositeurs ont écrit des œuvres dans lesquelles seule la main gauche du pianiste intervient. Nous pourrions citer Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) et Carl Reinecke (1824-1910) et leur *Sonate pour la main gauche,* et surtout Maurice RAVEL. Alors que Ravel se trouve à Vienne en 1930, un visiteur frappe à sa porte ; c'est le pianiste autrichien Paul Wittgenstein, amputé du bras droit durant la guerre, qui vient lui demander d'écrire un Concerto à son intention. Ravel accepte et, dès son retour à Paris, il travaille à ce *Concerto pour la main gauche,* célèbre dans le monde entier, qui «marque une réussite exceptionnelle dans l'emploi de cette unique main qui parcourt le clavier jusqu'à donner l'illusion que les deux y sont employées» (E. Damais : Le Concerto pour piano – Larousse).

Pour la petite histoire, ajoutons que nous devons à J.-G. Haessler une *Sonate à trois mains* pour clavecin (1793).

❶ cf. fiche «Evolution créative de J. Cage» (Série 24 n° 5).

le piano incurvé

En 1974, l'inventeur français Olivier Rabaud présente à la Foire de Francfort son piano à clavier incurvé et touches noires prolongées (15 cm au lieu des 10 cm habituels). «Ces deux innovations, nous dit-on, correspondent à deux besoins des pianistes qui désirent parfaire leur jeu, en toute sécurité et avec le maximum de décontraction musculaire...

L'incurvation du clavier obéit au mouvement naturel de l'avant-bras décrivant un léger arc de cercle ; la main fait donc toujours face au clavier. Quant à la prolongation des touches noires, elle tend à favoriser la souplesse du jeu et notamment le mouvement d'avant en arrière (p. ex. octaves parallèles sur les touches noires et blanches, alternativement) ou le chevauchement des mains. Le pianiste a presque autant de place en profondeur que s'il disposait des deux claviers d'un clavecin...».

le piano, instrument à percussion

Depuis que Bartok a employé le piano principalement pour sa valeur percussive et martelante, les compositeurs sont de plus en plus nombreux à l'assimiler à un instrument à percussion.

A titre de curiosité, rappelons ce que nous avons dit concernant John Cage ❶ «... ne disposant pas de la place nécessaire pour ses percussions dans la fosse d'orchestre, Cage se souvient de son maître H. Cowell qui plaçait des œufs à repriser sur les cordes d'un piano, et décide de transformer l'instrument en batterie. Pour ce faire, il le *prépare* en disposant entre les cordes différents objets en bois, en caoutchouc, en plastique et en métal (vis, écrous, boulons...), ce qui a pour effet de bouleverser le timbre, la hauteur et les résonances...».

Noël Lee et Christian Ivaldi

Le Directeur de la publication : Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 11/81 - Dépôt légal : 4[e] trimestre 1981 - N° d'ordre 2701/81 - Commission paritaire N° 35.860

FICHE TECHNIQUE
Les instruments de musique

LES INSTRUMENTS DE L'AFRIQUE DU NORD

Le chant occupe une place centrale dans la musique arabe. A l'origine, les instruments étaient en nombre limité et avaient pour seule fonction d'accompagner le chant. Par la suite, la musique instrumentale acquit un statut élevé en développant l'art de l'improvisation libre (*taqsim*) à travers les modes classiques (*maqâm*). Dans le monde arabe, la voix est utilisée d'une façon plus naturelle qu'en Perse, mais le timbre nasal est généralement apprécié et la voix de tête presque systématique dans les formes de chant archaïque.

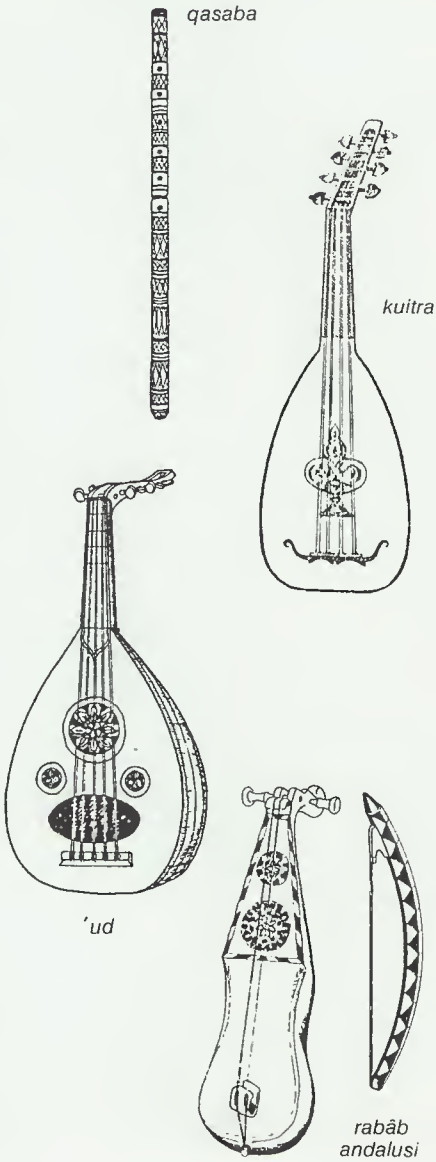
Le *'ud* est l'instrument roi de la musique arabe.
Il remonte à l'antiquité de l'Iran et de l'Asie centrale et fut adopté très tôt par les Arabes qui l'exportèrent en Espagne au Moyen Age (*al 'ud* a donné *laud* puis *luth*).
Sa forme est très proche du luth Renaissance, avec 5 ou 6 doubles cordes en boyau, nylon et soie filée que l'on pince avec un plectre. Monté de frettes à l'origine, il les a perdues afin de mieux restituer les nuances subtiles des intervalles. En Afrique du Nord on joue aussi une sorte de *'ud* à 4 doubles cordes : la *kuitra*.

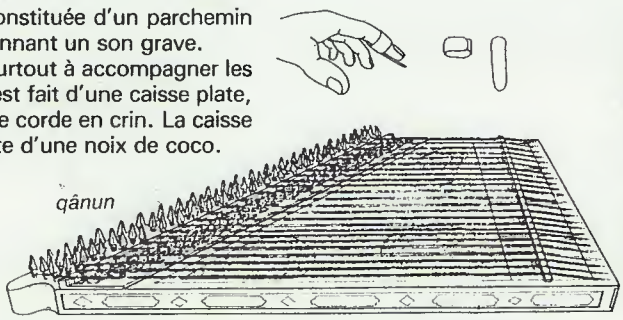
Le *nay* (ou *ney*) est une flûte de roseau dont l'embouchure ne comporte pas de sifflet : le son est produit en soufflant sur le bord affûté posé sur les lèvres. Malgré sa simplicité, c'est un instrument délicat aux possibilités expressives très riches, dont la tessiture atteint deux octaves et demie.
Il existe également des formes populaires de *nay* : *qasaba* ou *shabbabah*, jouées avec la technique du souffle continu.

Le *qânun* est une cithare trapézoïdale montée d'environ 26 triples cordes que l'on pince avec l'index droit et gauche muni d'onglets. Les pieds d'un large chevalet reposent sur des rectangles de parchemin tendus sur le côté de la table d'harmonie, ce qui lui confère une sonorité très brillante. Des petits taquets situés à l'extrémité des cordes permettent d'en changer instantanément l'accord au cours du jeu.

Le *violon* ou l'*alto* européen (*kamanja*), introduit au XVIII[e] siècle, est fréquemment utilisé dans les ensembles classiques car il permet de reproduire les ornements et les intervalles traditionnels. On le tient parfois verticalement.

Rabâb (ou *rbâb*) est un nom générique couvrant un certain nombre d'instruments différents : des luths en Orient, et des vièles au Proche-Orient et Afrique du Nord. Ils possèdent tous une table d'harmonie en parchemin.
Le *rabâb* joué dans les ensembles classiques de *nouba* est une vièle d'origine ancienne. Elle est taillée dans un tronc d'abricotier, dont la table d'harmonie est constituée d'un parchemin monté de deux cordes en boyau donnant un son grave.
Une autre sorte de *rabâb*, destiné surtout à accompagner les psalmodies des poètes populaires, est fait d'une caisse plate, carrée ou ronde, montée d'une seule corde en crin. La caisse de certains *rabâb-s* d'Egypte est faite d'une noix de coco.





MUSIQUE & CULTURE

ghaïta

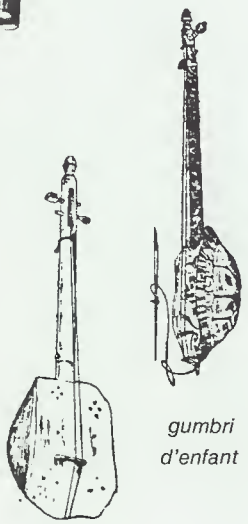
zukra

Le *ghaïta* ou *zurnâ* est un hautbois conique ou large pavillon à anche double, joué dans les fêtes en plein air par des musiciens professionnels populaires. Il en existe de taille et de registre différents, mais leur sonorité est toujours extrêmement puissante et nasillarde. Il a pénétré en Europe par l'Espagne (*gaita*). Ce type de hautbois est toujours accompagné d'un tambour à deux faces de dimensions variables, le *tabl* ou *dhol* frappé par des baguettes.
Tous les instruments populaires à anche sont joués au souffle continu, une technique consistant à vider l'air retenu dans les joues tandis que l'on inspire par les narines.

La *zammara* ou *magruna* est une double flûte à anche battante simple taillée dans un petit tube de roseau. Sa sonorité nasillarde est cependant plus ronde que celle du *ghaïta* qui a tendance à la supplanter.

La cornemuse *zukra* (ou *mezued*) est jouée surtout en Tunisie. Les flûtes qui la composent sont les mêmes que le *zammara*.

Le *gumbri* (*al-otâr* chez les Berbères) qui se joue surtout dans la musique populaire du Maroc est un luth à 3 ou 4 cordes de nylon pincées par un plectre. Il existait déjà dans l'Egypte antique. La caisse en forme de demi-poire est taillée dans un tronc de peuplier et la table d'harmonie est constituée d'un parchemin de chèvre qui donne à cet instrument un son sec et chaud. Il en existe différentes tailles correspondant à des registres différents. Les plus petits, destinés aux enfants, sont faits d'une carapace de tortue ; d'autres sont faits à partir d'une casserole : le manche prolonge le manche de la casserole qui est entièrement recouverte d'un parchemin (dans la région d'Agadir).



gumbri d'enfant

Les flûtes à bec (*lira* au Maroc), sont surtout répandues parmi les enfants des villages et les bergers.

Le *bendir* (*tara* chez les Berbères) est un tambour sur cadre d'environ 40 cm de diamètre monté d'une peau de chèvre, un fil est tendu sur la peau de manière à la faire friser et prolonger sa vibration. Il est joué dans la musique populaire aussi bien par les hommes que par les femmes ; on le frappe avec les mains de manière à produire au moins trois sonorités distinctes qui confèrent leur structure aux rythmes de base. Le *mazhar* est un *bendir* de taille plus grande et garni dans sa face interne de petits anneaux de fer, il est réservé aux cérémonies religieuses des soufis.

bendir

Le *tarr* (*riqq* en Egypte) est un petit tambourin dont le cadre est muni de cymbalettes. De sonorité claire et puissante et d'un maniement complexe, il est utilisé uniquement dans la musique classique et semi-classique. Une variante plus grande s'appelle *daf*.

La *darbuka* est un instrument à percussion en terre cuite ou en métal en forme de calice dont on frappe la peau avec les doigts, de manière à produire un grand nombre de sonorités.

Jean DURING
avec la collaboration de Marc LOOPUYT

tarr

darbuka

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F-67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 32.4/10 Imprimerie spéciale de l'Editeur

FICHE TECHNIQUE
Les instruments de musique

LE TROMBONE

TROMBONE TÉNOR-BASSE

HISTORIQUE

- Les origines du trombone sont très proches de celles du cor et de la trompette, et remontent à l'Antiquité. La *buccina* romaine apparaît comme l'un de ses ancêtres les plus directs.
- Aux XIII[e] et XIV[e] siècles, l'instrument est connu sous le nom de *trompette basse* ou de *buccin,* et se présente sous sa forme naturelle, c'est-à-dire sans coulisse, ni pistons. Il se recourbe progressivement, et, avec l'invention de la coulisse vers le XV[e] siècle, il acquiert définitivement sa forme en S et prend la dénomination de *sacqueboute* ou *sacquebute* (avec ou sans *"c"*).
- Il est à l'honneur durant toute l'époque polyphonique où il se voit volontiers confier la teneur dans les messes et les motets. Au XVI[e] siècle, il se répand avec succès dans les pays d'Europe. Grâce à sa coulisse il a l'avantage d'être le seul instrument à embouchure à pouvoir émettre une échelle chromatique de sons, et donc à être utilisé comme instrument mélodique. L'instrument se caractérise par un tuyau étroit comme la trompette et un pavillon peu évasé, et est construit en trois tailles formant une famille : le *ténor* (ou *trombone "ordinaire"*), l'*alto* (plus aigu d'une quarte ou d'une quinte), le *basse* (plus grave d'une quarte ou d'une quinte). Il est intéressant de constater que depuis cette époque la conception fondamentale de l'instrument n'a pas changé.
- C'est au XVII[e] siècle qu'il prend le nom italien de *trombone* (littéralement : grande trompette). Il est utilisé par Praetorius, Scheidt, Gabrieli (*Canzoni e Sonate*), Schütz (*Symphoniae Sacrae*)..., et intégré à l'orchestre naissant : Monteverdi l'utilise dans son *Orfeo* (1607), Lulli dans son *Te Deum,* Haendel dans *Israël en Egypte,* Glück dans *Alceste* et *Iphigénie en Tauride.* Bach lui confie parfois le renforcement des parties chorales. Si Haydn semble quasiment l'ignorer, Mozart l'utilise dans ses oeuvres dramatiques (*La Flûte enchantée, Don Juan*) et dans son *Requiem* (*Tuba mirum*).
- Dans la seconde moitié du XVIII[e] et au tout début du XIX[e] siècle, le trombone traverse une période de relative éclipse. En France, les trombones alto et basse tombent en désuétude au profit du trombone ténor, et il devient d'usage de confier les trois parties à un trio de ténors (1). En Allemagne et en Angleterre, l'usage du trombone basse est conservé dans les orchestres militaires.
- Beethoven écrit le premier quatuor pour trombones, *Trois Equales* (1812), et réintroduit les trois modèles (alto, ténor, basse) dans ses *Cinquième* (1808) et *Neuvième* (1824) *Symphonies.* Leur droit de cité dans la symphonie s'affirme avec Schubert et les Romantiques : Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner tout particulièrement, qui complète le pupitre par un trombone contrebasse (2).
- L'invention des pistons en 1813 (3) conduit à différents essais d'application au trombone. Le premier trombone à pistons est fabriqué à Vienne en 1825, et conçu en famille complète. Il est surtout utilisé dans les orchestres d'harmonie et de théâtre. De nos jours, il est tombé en désuétude, sans doute en raison de sa sonorité et de son timbre inférieurs à ceux du trombone à coulisse.
  Par ailleurs, C.F. Sattler de Leipzig a l'idée de concevoir (en 1839) un trombone (à coulisse) *"ténor-basse",* doté d'un piston qui met en jeu une portion supplémentaire de tube et transpose l'instrument une quarte plus bas. C'est là le premier modèle des *trombones complets* actuels.
- A l'aube du XX[e] siècle, le trombone multiplie considérablement ses ressources techniques et expressives et s'impose comme l'un des instruments fondamentaux de l'orchestre moderne (Rimski-Korsakov, Mahler, Richard Strauss, Saint-Saëns, Ravel, Dvořák,...). Son émancipation se précipite à partir des années 1920 avec la diversité des courants musicaux qui s'épanouissent en Europe. L'instrument développe un style solistique propre (Ravel, Stravinsky, Milhaud, Copland, Hindemith...), son répertoire s'enrichit de concertos (Rimski, Serocki, Tomasi), de quatuors (Baudo, Boutry)...
- Les musiciens de jazz lui donnent une nouvelle et décisive impulsion : puissance et volume sonore accrus, élargissement de la tessiture (conquête de l'aigu), vélocité, sonorités nouvelles (glissandos, effets de *growl,* utilisation de sourdines...). Il est illustré par des spécialistes tels que Kid Ory, Jack Teagarden, Juan Tizol, Joe Nanton, Tommy Dorsey, Jay Jay Johnson...
  Le trombone est d'autre part solidement implanté dans la variété et à l'orchestre d'harmonie.
- Le XX[e] siècle est jalonné de perfectionnements déterminants qui viennent "régénérer" l'instrument : amélioration du fonctionnement de la coulisse, utilisation du barillet pour le *trombone complet,* création du *trombone ténor et basse* avec noix rotative (1908), grossissement progressif de la perce pour un son plus large et plus puissant (dès 1945 aux États-Unis, à partir de 1960 en France), conception d'un *trombone basse* à double noix pour une tessiture complète et élargie, etc.
- Un renouveau marque l'école française à partir de 1970, particulièrement sous l'impulsion des recherches menées par Vinko Globokar, qui permettent entre autres d'accéder aux sons multiphoniques, et grâce à l'élan communiqué par le Quatuor de Trombones de Paris conduit par Michel Becquet. Les compositeurs contemporains renouvellent le langage sonore de l'instrument ("chanter et jouer", bruits de respiration, quarts de tons, registre suraigu, jeux de dynamiques...) : V. Globokar (*Discours II),* L. Berio (*Sequenza V),* M. Constant (*Gli Elementi*), J. Nilovic (*Concerto),* J.-Michel Defaye...

CLASSIFICATION ET ANATOMIE

- Instrument à vent, le seul à être doté d'une coulisse, le trombone appartient à la famille des Cuivres.

(1) Le trombone basse est alors un moment remplacé par l'ophicléide.
(2) Réalisé vers 1855, s'inspirant du gigantesque trombone à double coulisse conçu à l'essai au début du XVIII[e].
(3) Appliquée avec le succès que l'on sait à la trompette, au cor, aux Saxhorns, etc.

- Le trombone se compose essentiellement .
  – d'un tube cylindrique non percé de trous, muni à une extrémité de l'embouchure (plus large et plus profonde que celle de la trompette) et, à l'autre, se terminant par un pavillon évasé. Le tube comporte sur son recourbement supérieur une pompe d'accord, qui, en coulissant, permet d'accorder l'instrument, ainsi que sur les modèles *complet* et *basse* une portion de tube supplémentaire et son système de mise en circuit, barillet ou noix (sorte de piston actionné par le pouce).
  – d'une coulisse mobile, paire de tuyaux télescopiques, qui permet de changer rapidement la longueur de l'instrument, et donc de varier la hauteur des sons pour donner toutes les notes de la gamme chromatique. La coulisse comporte en outre une clé d'eau pour l'évacuation des gouttelettes d'eau (condensation) et une bague de verrouillage pour bloquer la coulisse en position fermée.
- Le principe même de la coulisse entraîne une interruption de la tessiture de l'instrument entre le registre grave et les notes pédales, d'où l'usage complémentaire des *trombones ténor* et *basse,* le second venant compléter l'étendue du premier. C'est pour pallier cet inconvénient majeur qu'a été conçue la nouvelle génération de trombones (*complet, ténor et basse, basse* à double noix...).

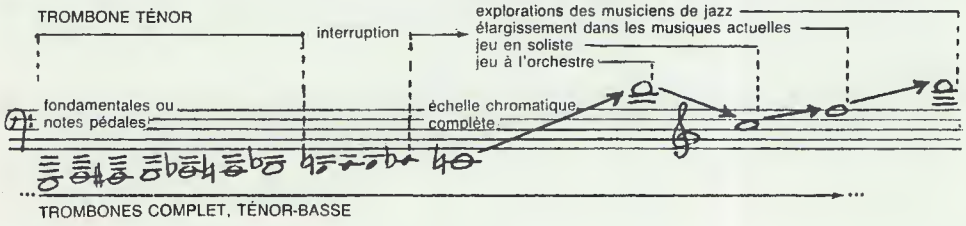
LA FAMILLE DU TROMBONE

A côté du **trombone ténor** (construit en *sib*), qui reste le modèle de base, nous trouvons :

- le **trombone basse** traditionnel que caractérise une perce plus grosse, une embouchure plus large, facilitant l'émission des sons graves. Moins agile et véloce que le ténor dont il complète utilement l'interruption de tessiture, il est apprécié pour sa sonorité ample et généreuse.
- le **trombone complet,** qui tend de plus en plus à remplacer le ténor traditionnel, est un trombone ténor muni d'un barillet de quarte *sib-fa* donnant accès aux notes manquantes jusqu'au *do* grave.
- le **trombone ténor et basse,** à grosse perce, muni d'un barillet et d'une coulisse d'accord supplémentaire pour se mettre en *fa* ou en *mi,* qui allie véritablement les qualités du ténor (précision de l'aigu) et du basse (générosité du grave), et offre une échelle de sons complète, sans disjonction.
- le **trombone basse** à double noix, un des modèles les plus récents, qui est conçu avec deux barillets lui permettant de passer immédiatement de sa tonalité initiale (*sib*) en *fa* ou en *mi b* (ou en *ré*), et qui, par ses qualités sonores et techniques, impose actuellement sa suprématie.
- le **trombone contrebasse,** à l'octave inférieure du ténor, longtemps abandonné en raison de sa difficulté de jeu et de son peu de maniabilité, qui, grâce aux améliorations techniques (double coulisse ou coulisse simple munie d'une rallonge de bras) connaît un regain d'intérêt de nos jours.
- le **trombone alto,** en *mi b,* qui, pour son timbre chaud et cuivré et les facilités qu'il offre dans l'aigu, revient à l'honneur après une longue période d'éclipse...

ÉTENDUE

- Les parties de trombone -instrument non transpositeur- s'écrivent en sons réels (*clefs de fa* ou *d'ut*).
- L'étendue globale du trombone ténor traditionnel est de trois octaves et une quinte, englobant l'échelle chromatique des sons jusqu'au *mi,* l'interruption de *mi b* à *si,* les notes pédales, de *si b* à *mi.* Sur les instruments modernes, cette tessiture s'est élargie dans l'aigu et le grave, et, compte tenu des continuelles conquêtes techniques réalisées, ne peut être considérée comme stabilisée.



TROMBONES COMPLET, TÉNOR-BASSE

TECHNIQUE ET UTILISATION

- Le jeu de la coulisse permet à l'instrument sept positions, correspondant à des degrés d'allongement successifs du tube, qui déterminent sept sons fondamentaux et leurs harmoniques naturels, ainsi que toutes les combinaisons qu'ils impliquent en liaison avec le travail des lèvres.
  A la 1ère position, la coulisse est complètement rentrée et donne les harmoniques naturels suivants :

  En tirant la coulisse à une distance déterminée, le tube s'allonge et l'on obtient une 2e position donnant les harmoniques naturels de la fondamentale *la* (c'est-à-dire la série des notes précédentes un demi-ton plus bas). Et ainsi de suite en descendant l'échelle chromatique jusqu'au *mi.*
  Les notes pédales, délicates d'émission, sont les sept sons fondamentaux repris à l'octave inférieure.
- Les améliorations de facture et la maîtrise technique des tromboniste ont aujourd'hui résolu les problèmes de justesse et de vélocité engendrés par la coulisse, et permettent au trombone d'accéder à un style solistique propre (conquête du suraigu, articulation linguale, jeu des lèvres pour pallier les grands et difficiles déplacements de coulisse, plénitude sonore...), et de développer ses ressources (flatterzung, trilles, glissando, vibrato, notes pédales profondes, modification de la sonorité à l'aide des sourdines sèche, bol, wa-wa, plunger, velvet, etc.).
- Le trombone s'exprime avec aisance dans tous les styles de musique. Sa grande souplesse lui permet de riches variations de dynamique et de timbres sur toute sa tessiture ; il peut chanter dans la douceur (Pierné, *Ramuncho*), sonner avec noblesse et grandeur (Wagner, *Tannhäuser*), s'imposer à tout l'orchestre avec puissance et majesté (Rimski, *Shéhérazade*).
  Il est utilisé en soliste (musique contemporaine, jazz) ou en pupitre de 3 ou 4 instruments (musique classique, d'harmonie, jazz orchestral), ou en association avec d'autres instruments : le tuba, qui prolonge sa tessiture dans le grave ; les autres Cuivres, pour sonner des fanfares triomphales ou former des accords d'une belle plénitude, ou encore constituer le quintette ou le quatuor de Cuivres : les basses de l'orchestre qu'il renforce volontiers. .

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite
33.2-3/18 Imprimerie spéciale de l'Editeur

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

DEFINITION - COMPOSITION

On peut définir l'orchestre symphonique comme la réunion d'instruments à cordes, à vent et à percussion constituant un ensemble relativement important (60 à 160 musiciens) placé sous la direction d'un chef d'orchestre. La base de cet ensemble est formée d'instruments à cordes de la famille du violon. Si les "cordes" paraissent dominer l'orchestre symphonique en raison du nombre élevé d'instruments par "pupitre" (1), les "vents", dont chaque représentant assume généralement seul sa partie, assurent l'équilibre de l'ensemble par leur puissance et leurs timbres spécifiques.

Il est possible d'établir un effectif moyen de l'orchestre symphonique :

1. Instruments à cordes :

• *cordes frottées* (archet) : 12 à 16 premiers violons, 12 à 16 seconds violons, 12 à 14 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses, formant le "quintette à cordes" ;
• *cordes pincées* : 2 harpes.

2. Instruments à vent :

• *famille des bois* : 3 flûtes (dont 1 piccolo), 3 hautbois (dont 1 cor anglais), 3 clarinettes (dont 1 clarinette basse), 3 bassons (dont 1 contrebasson) ;
• *famille des cuivres* : 2 ou 3 trompettes, 4 cors, 3 ou 4 trombones (dont 1 trombone basse), 1 tuba ;
• *famille des saxophones* : 1 saxophone alto ou ténor.

3. Instruments à percussion :

• 2 à 4 timbales, grosse caisse, caisse claire, tambour, tambourin ;
• triangle, cymbales, tam-tam ;
• xylophone, célesta ;

4. Instruments ajoutés selon la circonstance :

• flûte grave en *sol* (ou flûte alto), petite clarinette en *mib*, cor de basset ou clarinette alto ;
• saxophones sopranino, soprano et baryton ;
• cornet à pistons, petite trompette en *ré*, trompette piccolo en *sib*, trompette basse, trombones alto et contrebasse, *tuben* wagnériens, contretuba ;
• cloches, métallophone, vibraphone, percussions exotiques, accessoires ;
• orgue, clavecin, piano ;
• Onde Martenot, instruments électrifiés.

HISTORIQUE - COMPOSITEURS

1. L'orchestre de Lully

• Pour l'*Académie Royale de Musique et de Danse* (l'Opéra de Paris), LULLY instaure une formation instrumentale basée sur le quintette d'archets issu des *Vingt-quatre Violons du Roy*, fondant ainsi le premier orchestre "moderne" (1672) (voir effectif au verso).

La **basse continue** est réalisée au **clavecin.** Les vents doublent les cordes ou contrastent avec elles. RAMEAU, puis GLUCK affineront l'emploi de cet orchestre.

• **En Italie**, l'orchestre d'opéra se fonde aussi sur la famille du violon ; aux vents est dévolu un rôle descriptif, décoratif, ou soliste (SCARLATTI, PERGOLESE, HASSE, PORPORA...).

Au début du XVIIIe siècle, le *concerto grosso* et la *sinfonia* font appel à un ensemble instrumental composé en général de cordes seules (CORELLI, VIVALDI). C'est ce dernier orchestre, appelé aujourd'hui **orchestre de chambre**, que BACH et HAENDEL emploient également, très souvent augmenté d'intruments à vents et des timbales.

2. L'orchestre classique

• Dans le courant du XVIIIe siècle, le développement considérable des orchestres, l'évolution rapide de la facture instrumentale, ainsi que la vogue des concerts publics et le succès croissant de la musique instrumentale, entraînent la généralisation d'un type d'orchestre que l'on pourrait qualifier d'équilibré.

A l'Opéra de Paris, violoncelles et contrebasses remplacent les basses de violes, puis clarinettes et cors s'ajoutent. L'orchestre de l'Opéra devient ainsi un modèle pour l'Europe musicale, bientôt imité par l'orchestre du **Concert Spirituel** (fondé à Paris en 1725).

(1) On appelle "pupitre" chaque groupe d'instrument d'orchestre jouant la même partie musicale.

MUSIQUE & CULTURE

L'ORCHESTRE S

CORDES

1 Premiers violons
2 Seconds violons
3 Altos
4 Violoncelles
5 Contrebasses
6 Harpes

BOIS

7 Flûtes
8 Flûte piccolo
9 Hautbois
10 Cor anglais
11 Clarinettes
12 Clarinette basse
13 Bassons
14 Contrebasson

---

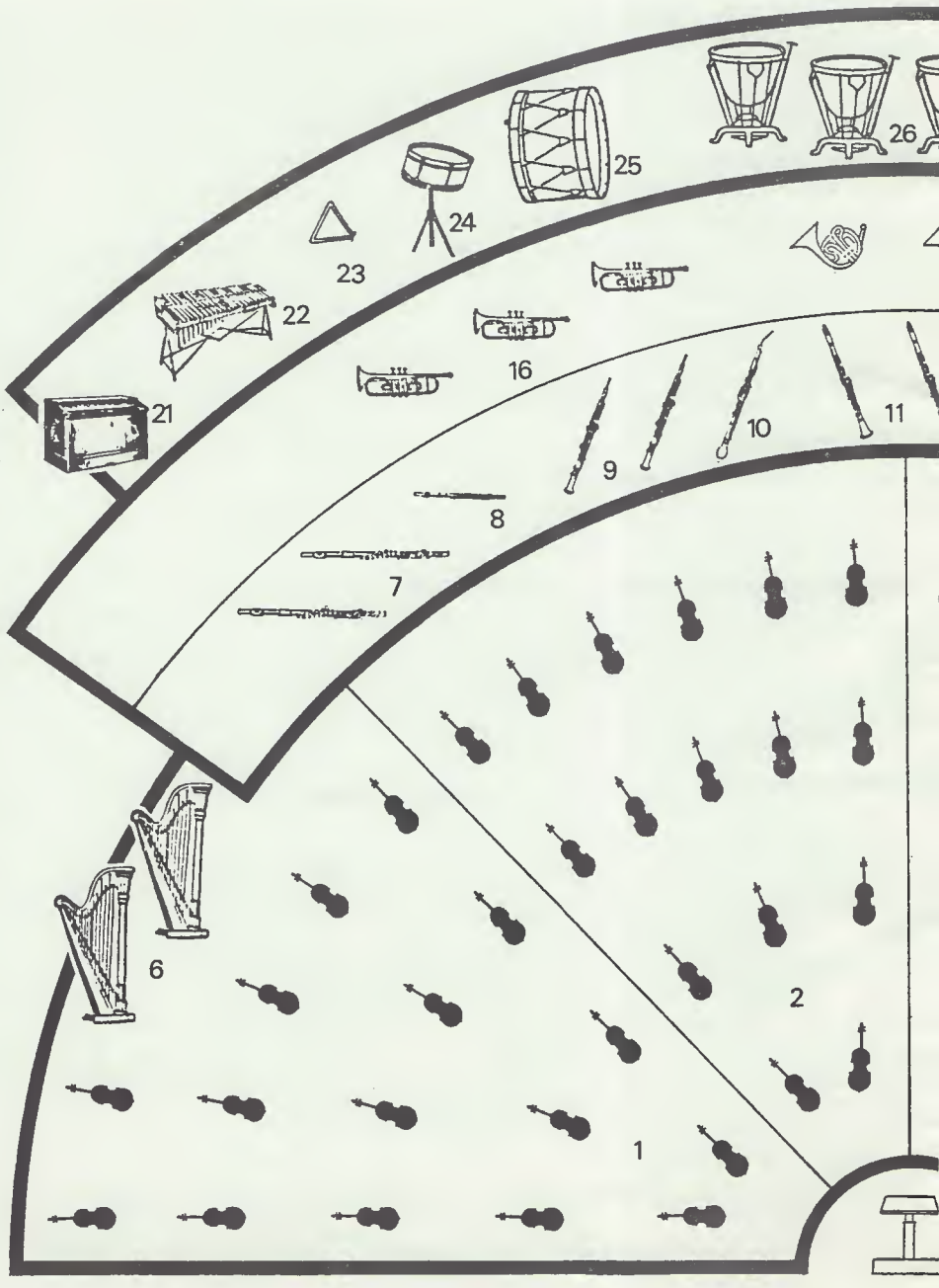
15 Saxophone

CUIVRES

16 Trompettes
17 Cors
18 Trombones
19 Trombone basse
20 Tuba

PERCUSSION

21 Célesta
22 Xylophone
23 Triangle
24 Caisse claire
25 Grosse caisse
26 Timbales
27 Cymbales
28 Tam-tam
29 Jeu de cloches



MUSIQUE & CULTURE

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22 – Tous droits réservés pour tous

SYMPHONIQUE

L'ORCHESTRE DE LULLY

4 petits violons français
1 haute-contre de violon*
1 taille de violon*
2 quintes de violon*
4 basses de violes
(*probablement des altos)
2 ou 4 flûtes traversières
2 ou 4 hautbois
2 bassons
3 ou 4 trompettes
2 timbales

L'ORCHESTRE DE MANNHEIM

10 premiers violons
10 seconds violons
4 altos
4 violoncelles
2 contrebasses
2 flûtes
2 hautbois
3 clarinettes
(à partir de 1782)
4 cors
2 bassons
2 trompettes
timbales
orgue

L'ORCHESTRE DE BERLIOZ

21 premiers violons
20 seconds violons
18 altos
8 premiers violoncelles
7 seconds violoncelles
10 contrebasses
4 harpes
2 petites flûtes
2 grandes flûtes
2 hautbois
1 cor anglais
2 clarinettes
1 cor de basset (puis
1 clarinette basse)
4 bassons
2 trompettes
2 cornets à pistons
4 cors
3 trombones
1 trombone basse
1 ophicléide en sib
(ou un tuba basse)
2 paires de timbales,
1 grosse caisse,
cymbales, jeu de
cloches, triangle,
tam-tam, jeu de
timbres.

pays.

Pourtant, c'est en Allemagne que nous trouvons à cette époque les exemples les plus nombreux et les plus caractéristiques de ce que l'on peut déjà appeler l'orchestre classique. Le plus célèbre d'entre eux est celui de la cour de Mannheim, dirigé par le compositeur Johann STAMITZ de 1748 à 1757, et dont la composition est donnée au verso.

Stamitz innove essentiellement sur le plan dynamique (crescendos par l'ensemble des instruments, généralisation des indications de nuances, coups d'archets, effets de surprise). Ses recherches sont relayées par RICHTER, CANNABICH, Karl STAMITZ (fils de Johann), etc. qui forment l'**Ecole de Mannheim.**

Vers 1760, la basse continue commence à tomber en désuétude, sa fonction de soutien harmonique n'ayant plus lieu d'être.

•**L'Ecole viennoise** donne vers 1770-80 une physionomie stable à l'orchestre classique, telle que nous pouvons la percevoir à travers les symphonies de HAYDN et de MOZART, ou les concertos et les opéras de ce dernier. L'apport de ces deux maîtres réside surtout dans leur utilisation de ce type d'orchestre, plus équilibrée entre le rôle principal donné aux cordes et les effets de ponctuation, de couleurs et d'insistance dramatique confiés aux vents. Le quintette à cordes se fixe alors de façon définitive ; les bois sont encore deux par deux ; les cors soulignent de leurs tenues certains passages ; les trompettes et les timbales interviennent presque toujours ensemble.

3. Beethoven

BEETHOVEN est l'un des premiers compositeurs à penser véritablement pour l'orchestre symphonique. Héritier de l'orchestre classique, il le porte dans ses *neuf symphonies* à des hauteurs insoupçonnées avant lui. Les apports beethovéniens peuvent se résumer aux points suivants : • l'extension de la tessiture demandée aux instruments ; • l'augmentation en effectifs du quintette à cordes ; • l'introduction de certains instruments (la grosse caisse, le triangle, la cymbale), l'emploi de trois trombones, la ré-introduction de la flûte piccolo ; • la pratique des doublures (plusieurs "pupitres" à l'unisson) ; • le rôle nouveau confié aux timbales désormais au nombre de quatre, qui ne sont plus systématiquement associées aux trompettes, mais se voient amenées à accompagner les cordes seules, effectuer des roulements en crescendo... ; • l'emploi des choeurs et des voix solistes (*IXe symphonie*).

Le résultat est une augmentation de la puissance de l'orchestre et une étonnante diversification de ses possibilités expressives, descriptives et dramatiques, au service d'un langage musical nouveau, en relation avec le monde des idées et de l'âme.

• Parallèlement à Beethoven se développent des conceptions déjà plus tournées vers le Romantisme (emploi mélodique des cors chez WEBER, annonçant Wagner, et usage de climats sonores originaux et d'oppositions de masses instrumentales chez SCHUBERT, annonçant Bruckner), ou vers des effets spectaculaires (ROSSINI).

4. Berlioz et le grand orchestre romantique

BERLIOZ conçoit un langage symphonique révolutionnaire et intègre à l'orchestre de nouveaux instruments à vent ainsi que les **harpes**, et augmente la **percussion** ; les instruments traditionnels se voient démultipliés, leurs **pupitres divisés**, ou bien sont traités de façon inconnue jusqu'alors (jeu avec le bois de l'archet par exemple). Son *Traité d'instrumentation* est devenu une mine pour tous les compositeurs qui lui ont succédé.

Avec Berlioz, l'orchestre atteint des dimensions imposantes (voir au verso). L'évolution ultérieure apportera peu de modifications à cette composition de l'orchestre symphonique.

5. Après Berlioz

La conception de Berlioz est suivie par LISZT, VERDI, WAGNER et BRUCKNER, tandis que MENDELSSOHN, SCHUMANN et BRAHMS en restent à l'orchestre beethovénien à peine enrichi. Wagner introduit de nouveaux instruments à vent, dus au facteur SAX (saxhorns graves, trompette basse, *tuben*), et augmente le nombre des cordes.

En France, après les bruyants effets de l'orchestre de AUBER, MEYERBEER et HALEVY, le renouveau symphonique privilégie un orchestre plus proche de l'orchestre classique, mais très varié en coloris (SAINT-SAENS, LALO, GOUNOD, BIZET, CHAUSSON, FRANCK, D'INDY). Les conceptions russe et tchèque de l'orchestre sont voisines de la conception française (DVORAK, SMETANA, LES CINQ RUSSES). A cette époque sont introduits le **célesta** (TCHAIKOVSKI), l'**orgue**, le **piano** et le **xylophone** (SAINT-SAENS).

Au **XXe siècle**, la voie du grand orchestre est suivie par R. STRAUSS, MAHLER, DEBUSSY, RAVEL, STRAVINSKY (avant 1915), SIBELIUS, etc. mais dans des orientations musicales très différentes. De nombreux instruments à percussion sont introduits.

Une autre voie poursuit celle du renouveau français et de l'école russe, revenant même à une conception "de chambre" (MILHAUD, ROUSSEL, les TROIS VIENNOIS, BRITTEN, BARTOK...).

De nos jours, les compositeurs écrivent moins pour le grand orchestre symphonique. Ce déclin, après l'apogée du XIXe siècle, est le résultat d'une évolution de l'esthétique musicale depuis 1900 : les effets de masse sont moins importants que les combinaisons de timbres, et les cordes ont perdu leur primauté ; l'orchestre symphonique se voit associé à la bande magnétique, à la voix parlée, etc. En revanche, il connaît une vogue remarquable dans la variété.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite Imprimerie Spéciale de l'Editeur

100ème ANNIVERSAIRE (1886)

M. Franz LISZT (1811-1886) : *FB* + *FA* (*2e Rhapsodie hongroise - Mazeppa* + disque MC 3007).

90ème ANNIVERSAIRE (1896)

N. Jean RIVIER (1896) qui a été une des figures marquantes du "Triton", société de musique de chambre qui a joué un rôle capital entre les deux guerres en faisant connaître les oeuvres des compositeurs modernes. Sa production est considérable.

N. Jean WIENER (1896-1982). Réputé comme pianiste virtuose, compositeur, l'un des musiciens de film les plus féconds (*Paquebot Tenacity - Maria Chapdelaine - Le Crime de M. Lange - Rendez-vous de juillet - Le Comte de Monte Cristo*...). Ses qualités d'improvisateur et d'illustrateur sonore l'ont rendu célèbre (*Histoires sans paroles* pour le cinéma et la télé).

M. Anton BRUCKNER (1824-1896) : *FB* + *FA* (*Symphonie n° 7*). "Le ménestrel de Dieu", ainsi le surnommait Liszt, occupait le poste d'organiste à la cour de Vienne. Il a laissé plus d'une centaine d'ouvrages (symphonies, musique de chambre, messes...).

80ème ANNIVERSAIRE (1906)

N. Maurice THIRIET (1906-1972). Auteur d'ouvrages lyriques, de ballets, de musiques de film : *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du Paradis* (Marcel Carné) avec J. Kosma, *Fanfan La Tulipe* (Chr. Jacque) avec Van Parys, etc.

N. Dimitri CHOSTAKOVITCH (1906-1975) : *FB* + *FA* (*9e Symphonie - 10e Symphonie*).

M. John PAINE (1839-1906), compositeur américain ; *FH* Survol de la musique américaine.

70ème ANNIVERSAIRE (1916)

N. Henri DUTILLEUX (1916): *FA* (*1ere Symph.*) . Grand Prix de Rome, musicien original à l'écart des modes et de tout épigonisme, il a écrit 2 *Symph.*, le ballet *Le Loup*, *Métaboles* p. orch., un *C° p. violoncelle*, un *quatuor à cordes* (*Ainsi la nuit*), un *C° p. violon* (1985).

N. Alberto GINASTERA (1916-1983), personnalité dominante de l'école argentine, il occupe une place honorable dans la musique contemporaine avec des compositions souvent imprégnées de l'âme populaire. Citons son ballet *Estancia*, sa *Symphonie élégiaque*, ses *Variations concertantes* et son opéra-cantate *Bomarzo*.

N. Milton BABBITT (1916), électronicien et musicien sériel (U.S.A.).

M. Max REGER (1873-1916). Du catalogue très fourni de ce compositeur allemand, extrayons les *Fantaisies et Fugues* pour orgue sur le nom de BACH et ses *Variations p. 2 pianos.*

M. Enrique GRANADOS (1867-1916). Pianiste virtuose comme Albeniz, il disparut prématurément en 1916, dans le torpillage du "Sussex" par un sous-marin allemand. Ses *Goyescas* et ses *Danses Espagnoles* l'ont rendu célèbre.

60ème ANNIVERSAIRE (1926)

N. Betsy JOLAS (1926). Après des études aux U.S.A., elle se fixe définitivement à Paris, sa ville natale, où son *Quatuor II* est brillamment accueilli. Une série d'autres compositions l'ont imposée : *D'un opéra de voyage*, *Quatre plages*, *Musique d'hiver*...

50ème ANNIVERSAIRE (1936)

N. Gilbert AMY (1936), compositeur et chef d'orchestre français qui a pris la succession de P. Boulez à la tête du "Domaine Musical", avant de diriger le Nouvel Orch. Philh. de Radio France.

N. Michel DECOUST (1936), compositeur et chef d'orchestre français, auteur de musique instrumentale, vocale et électro-acoustique (*Horizon remarquable, Et/Ou, Polymorphie, Traduit du Silence, Relevé d'esquisses*...).

N. Richard BENETT (1936) compositeur anglais, remarquable pour ses dons scéniques (*Les Mines de Soufre*...).

M. Alexandre GLAZOUNOV (1865-1936). Elève et collaborateur de Rimsky-Korsakov, il a laissé une production importante dont le poème *Stenka Razine*.

M. Ottorino RESPIGHI (1879-1936) : *FB* + *FA* (*La Boutique Fantasque - Danses et Airs anciens* + Disque MC 3010) + *FMM* Respighi et le poème symphonique.

40ème, 30ème et 20ème ANNIVERSAIRE (1946-1956-1966)

M. M. de FALLA (1946) : v. ci-dessus

M. Gustave CHARPENTIER (1860-1956), auteur des *Impressions d'Italie* et de *Louise*.

M. Reinhold GLIERE (1875-1956), qui a été le premier maître de Prokofiev. Dans ses compositions, il se plie souvent aux nouvelles orientations musicales soviétiques.

10ème ANNIVERSAIRE (1976)

M. Georges MIGOT (1891-1976) : *FB* + *FA* (*Suite pour piano principal et choeur*).

M. Benjamin BRITTEN (1913-1976) ; *FB* + *FA* (*Simple Symphony - Variations et fugue sur un thème de Purcell - A Ceremony of Carols*).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88.31.03.22
Reproduction interdite
31.5-6/18 Imprimerie Spéciale de l'Editeur

LES ANNIVERSAIRES DE 1986

Ce guide a pour seul but de dresser chronologiquement une liste d'événements et de dates susceptibles de rappeler quelques temps forts de l'histoire musicale et de fournir l'occasion d'opérer un gros plan, de proposer une (re)découverte d'un compositeur ou des activités autour de sa vie, de son œuvre, de son époque. Les mentions *FB* (fiche biographique), *FA* (fiche analytique), *FH* (fiche historique), *FMM* (fiche "le musicien et sa musique") font référence aux fiches MUSIQUE ET CULTURE figurant au répertoire du mois d'octobre. **N.** = Naissance - **M.** = Mort.

4ème CENTENAIRE (1586)

M. Johannes SCHEIN (1586-1630), contemporain de H. SCHÜTZ (1585) et de S. SCHEIDT (1587) - les "Trois S" -, de Praetorius (1571) et de Frescobaldi (1583), cadet de Titelouze (1563), Monteverdi (1567), J. Bull (1563) et de Sweelinck (1562). Il a occupé les fonctions de cantor à l'église Saint-Thomas de Leipzig (un siècle avant J.S. Bach) et est au centre de la musique allemande du XVII[e] siècle avec Schütz et Scheidt.

N. Antoine BOESSET (v. 1586 - 1643), considéré comme un des maîtres de la musique vocale française et un des premiers à avoir employé la basse chiffrée.

3ème CENTENAIRE (1686)

N. Nicola PORPORA (1686-1768). Compositeur italien, essentiellement orienté vers l'opéra. Durant son séjour à Londres, il sera le rival de Haendel au théâtre.

N. Benedetto MARCELLO (1686-1739). Personnalité marquante de l'école vénitienne, il a laissé une oeuvre vaste et variée, ainsi qu'un ouvrage "Théâtre à la mode" (satire des milieux théâtraux de l'époque), qui lui valurent le titre de "Prince de la Musique".

260ème ANNIVERSAIRE (1726)

M. Michel-Richard de LALANDE (1657-1726). Organiste et compositeur de génie, il a accédé aux plus hautes charges de la musique royale. Maître incontesté du grand motet à la française, il a enrichi la musique religieuse d'oeuvres de grande qualité. Il a également brillé dans le domaine de la musique profane (ballets, *Mus. pour les Soupers du Roy*, *Symph. de Noël...*).

250ème ANNIVERSAIRE (1736)

M. J.B. PERGOLESE (1710-1736). Ce musicien napolitain a marqué une étape importante de la musique sacrée et de l'opéra. Parmi ses oeuvres maîtresses : le *Stabat mater* et l'intermède *La Serva padrona* (1733) qui déclenchera à Paris la "Querelle des Bouffons"(1752).

230ème ANNIVERSAIRE (1756)

N. Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791) : *FB + FA* (*Adagio et fugue K546, Don Juan, Les Noces de Figaro, La Flûte Enchantée - ouvert.-, C° en ré p. flûte, 2[e] et 3[e] C° p. cor, C° p. violon K216, Sonate en mib p. piano et violon, 39[e] et 40[e] symphonies, Sérénade K388*).

200ème ANNIVERSAIRE (1786)

N. K.M. Von Weber (1786-1826) : *FB + FA* (*Obéron - Freischütz*).

M. Franz BENDA (1709-1786). Violoniste remarquable d'origine tchèque, *Konzertmeister* de Frédéric le Grand, son oeuvre le place au premier rang de l'Ecole de Berlin.

M. Antonio SACCHINI (v. 1730-1786). Contemporain de Gluck (1714-1787) et de Piccini (1728-1800), il illustra le genre de l'opéra tant en Italie qu'à Londres et à Paris où il souleva l'enthousiasme avec *Dardanus* et *Oedipe à Colone*, son oeuvre la plus remarquable.

150ème ANNIVERSAIRE (1836)

N. Léo DELIBES (1836-1891) a relevé le genre du ballet avec *Coppélia* (1870) et *Sylvia* (1876). Le même talent triomphe dans ses opéras-comiques : *Le Roi l'a dit, Jean de Nivelle, Lakmé.*

130ème ANNIVERSAIRE (1856)

M. Robert SCHUMANN (1810-1856) : *FB + FA* (*3[e] Symph. Rhénane - C° en lam p. piano*).

120ème ANNIVERSAIRE (1866)

N. Feruccio BUSONI (1866-1924). D'ascendance germano-latine, Busoni était un pianiste et un compositeur de talent (pièces p. piano, C° p. piano, *Divertimento* p. flûte et orch. ...).

N. Erik SATIE (1866-1925) : *FB + FA* (*Parade*).

110ème ANNIVERSAIRE (1876)

N. Manuel de FALLA (1876-1946) : *FB + FA* (*Le Tricorne - Sept chansons espagnoles*)
Inauguration du Festspielhaus de Bayreuth ; *FH* Le Théâtre de Bayreuth, *FH* Wagner en France.

100ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance d'Alban BERG (1885-1935)** — Fiche biographique [25.6] — *Wozzeck* [25.6]

90ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance de Carl ORFF (1895-1982)** — Tableau biographique [27.4] — *Carmina Burana* [27.4]
  Pédagogie musicale selon Orff (FP) [27.4]
  Musique à l'Ecole n°4 [27.4]
- **Naissance de Paul HINDEMITH (1895-1963)**
  Musique de concert [14.8] — *Métamorphoses symphoniques* [19.4]

80ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance d'André JOLIVET (1905-1974)** — Fiche biographique [20.8]
  Concerto pour Onde Martenot [20.8] — *Concerto pour trompette* [14.7]
- **Naissance de Michael TIPPETT (1905)**

70ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance de Marcel LANDOWSKI (1915)** — Fiche biographique [15.9]
  4 préludes [15.8] — *Concerto pour Onde Martenot* [15.9]
- **Mort d'Alexandre SCRIABINE (1872-1915)** Pionnier audacieux de l'harmonie atonale, poète du clavier, a laissé une oeuvre très diverse (pièces pour piano - symphonies - et sa partition la plus connue : le *Poème de l'Extase*)

60ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance de Pierre BOULEZ (1925)** — Fiche biographique [24.7] — L'itinéraire musical de Boulez (FMM) [24.7]
- **Naissance de Luciano BERIO (1925)** — Fiche biographique [27.7] — *Sequenza III pour voix de femme* [27.7]
- **Naissance d'André BOUCOURECHLIEV (1925)**
- **Naissance de Michel PHILIPPOT (1925)**
- **Mort d'Eric SATIE (1866-1925)** — Fiche biographique [25.8]
  Parade [25.8] — Le groupe des Six (FH) [25.8]
- **Mort d'André CAPLET (1879-1925)** Ami et disciple de Debussy, son *Miroir de Jésus*, tryptique vocal, choral et instrumental, figure parmi ses oeuvres les plus importantes.

50ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance de François-Bernard MACHE (1935)** — Fiche biographique [29.4]
  Mâche et la nature (FMM) [29.4] — *Sopiana* [29.4]
- **Mort de Paul DUKAS (1865-1935)** Voir plus haut
- **Mort d'Alban BERG (1885-1935)** Voir plus haut

40ème ANNIVERSAIRE

- **Mort de Bela BARTOK (1881-1945)** — Fiche biographique [15.3]
  Introduction à l'écriture de Bartók (FMM) [26.4] — *Divertissements pour cordes* [15.3]
  — *Concerto pour orchestre* [17.4]
  Sonate pour 2 pianos et percussion [24.8] — *Contraste* (violon, clarinette et piano) [26.4]
- **Mort d'Anton WEBERN (1883-1945)** — Fiche biographique [19.5]
  6 pièces pour orchestre [14.5] — *Variations pour orchestre op. 30* [21.4]
- **Mort de Nikolaï TCHEREPNINE (1873-1945)** Né à St Petersbourg, mort à Issy-les-Moulineaux, élève de Rimsky-Korsakov, professeur de Prokofiev, père d'Alexandre Tchérepnine, directeur des Ballets russes de Diaghilev, auteur de ballets, opéras, diverses pièces symphoniques.

30ème ANNIVERSAIRE

- **Mort d'Arthur HONEGGER (1892-1955)** — Fiche biographique [18.8]
  Honegger par lui-même (FMM) [22.8] — *Pacific 231* [16.1]
  2ème symphonie pour cordes [15.1] — *Pastorale d'été* [18.7]
  Jeanne au bûcher [22.8]
- **Mort de Guy ROPARTZ (1864-1955)** Elève de C. Franck. Directeur des conservatoires de Nancy et de Strasbourg. Dans son drame lyrique *Le Pays*, il célèbre sa Bretagne natale.
- **Mort de Georges ENESCO (1881-1955)** — Fiche biographique [17.6] — *1ère rhapsodie roumaine* [17.6]

20ème ANNIVERSAIRE

- **Mort d'Edgar VARESE (1883-1965)** — Fiche biographique [18.9]
  Intégrales [18.9] — *Hyperprism* [26.9]

10ème ANNIVERSAIRE

- **Mort de Dimitri CHOSTAKOVITCH (1906-1975)** — Fiche biographique [21.5]
  9ème symphonie [14.5] — *10ème symphonie en mi mineur* [21.5]

FB = fiche biographique - FH = fiche historique - FMM = fiche "le musicien et sa musique" - FP = fiche pratique - FT = fiche technique - Fiches analytiques en italique - [23.4] = série 23, n°4.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite — Imprimerie Spéciale de l'Editeur

LES ANNIVERSAIRES DE L'ANNEE 1985

L'année 1985, Année Européenne de la Musique, est particulièrement riche en célébrations et en anniversaires de grands compositeurs.
Nous avons noté ici quelques grands anniversaires de cette année. Ils peuvent fournir l'occasion d'opérer un gros plan, de proposer une (re)découverte d'un compositeur, ou des activités autour de sa vie et de son oeuvre.
Pour vous aider, nous avons constitué un petit guide pratique des documents Musique et Culture auxquels vous pouvez recourir pour préparer ou enrichir votre sujet.

4ème CENTENAIRE

- **Naissance de Heinrich SCHÜTZ (1585-1672)** — Fiche biographique [23.4]
  Schütz et son temps (Tab. chrono.) [23.4] — Schütz : Evolution et influences (FMM) [23.4]

3ème CENTENAIRE

- **Naissance de Jean-Sébastien BACH (1685-1750)** — Fiche biographique [13.8/9]
  Bach et le concerto grosso (FMM) [22.3] — *Passion selon St Jean* [25.7]
  Concertos brandebourgeois n°3 et 5 [22.3] — *Fugue n°16 en sol mineur* avec
  Concertos brandebourgeois n°1 et 2 [30.4] — "la fugue des origines à nos jours" [29.5]
  Cantate "Actus Tragicus" [30.4]

- **Naissance de Georg Friederich HAENDEL (1685-1759)** — Fiche biographique [9.3]
  Concerto pour orgue op IV n°4 en fa [30.5-6] — *Feux d'artifice Royaux* [30.5-6]

- **Naissance de Domenico SCARLATTI (1685-1757)** — Fiche biographique [30.5-6]

250ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance de Jean-Chrétien BACH (1735-1782)** — Fiche bio. Les fils de J.S. BACH [24.6]

210ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance d'Adrien BOIELDIEU (1775-1834)** — Fiche biographique [15.6]
  Concerto pour harpe et orchestre [15.6]

- **Naissance de Camille SAINT-SAENS (1835-1921)** — Fiche biographique [15.5]
  Saint-Saëns et son oeuvre (FMM) [25.4] — *Symphonie n°3 avec orgue* [26.4]
  Introduction et Rondo capriccioso [16.3]

- **Naissance de César CUI (1835-1918)** — Fiche bio. Le groupe des Cinq [20.1]
  La musique russe XVIII^e-XX^e [21.5]

150ème ANNIVERSAIRE

- **Mort de Vincenzo BELLINI (1801-1835).** Né en Sicile, mort à Puteaux, Bellini connaît le succès grâce à ses onze opéras dont *La Norma* et *Les Puritains*

140ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance de Gabriel FAURE (1845-1924)** — Fiche biographique [25.5]
  Quatuor pour piano et cordes [25.5] — *Les Roses d'Ispahan* (FT La mélodie et
  Dolly (version orchestrale) [16.5] — Fauré) [25.5]

130ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance d'Ernest CHAUSSON (1855-1899)** — Fiche biographique [23.1]
  Symphonie en si bémol [23.1]

- **Naissance d'Anatole LIADOV (1855-1914)**
  Le cénacle de Bélaiev (FH) (dans "La musique russe du XVIII^e au XX^e s.") [21.5]

120ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance de Jean SIBELIUS (1865-1957)** — Fiche biographique [9.6]
  Finlandia [19.6]

- **Naissance de Paul DUKAS (1865-1935)** — Fiche biographique [9.6]
  L'Apprenti Sorcier [14.2]

- **Naissance d'Alexandre GLAZOUNOV (1865-1936)** — Le cénacle de Bélaiev (FH) [21.5]

110ème ANNIVERSAIRE

- **Naissance de Maurice RAVEL (1875-1937)** — Fiche biographique [14.3]
  Daphnis et Chloé (2^e suite) [14.4] — *Boléro* [16.6]
  Alborada del gracioso [18.7] — *Rhapsodie espagnole* [15.6]
  Histoires Naturelles (Le Paon - Le — *L'enfant et les sortilèges* [20.6]
  Grillon - Le Cygne) [26.3] — *Concerto pour piano en sol majeur* [28.1]

- **Mort de Georges BIZET (1838-1875)** — Fiche biographique [17.3]
  Carmen (suite d'orchestre) [17.3] — *L'Arlésienne* [16.1]
  Carmen (opéra) [19.3] — *Jeux d'enfants* [30.1]
  La symphonie en ut [21.1]
  Disque MC 2503 "Jeux d'Enfants, la magie de l'orchestration"

MUSIQUE & CULTURE

1962 Avec *ST48*, pour orchestre de 48 musiciens, il termine la série des *ST*, premières œuvres dont la partition est réalisée à l'aide de l'ordinateur : "ST" signifie "stochastique", adjectif qualifiant les phénomènes statistiques tendant vers un but.

1963 La Revue Musicale publie *Musiques formelles*, recueils de textes de Xenakis expliquant sa démarche compositionnelle. Invité par Aaron Copland à l'Université du Massachusset, Xenakis commence une carrière internationale d'enseignant.

1964 Début d'une série de musiques pour des tragédies grecques, avec *Hiketides* (*Les Suppliantes*) d'Euripide, pour chœur de femmes avec de petites percussions et petit ensemble instrumental.

1965 Xenakis est naturalisé français.

1966 De vastes tournées mondiales le conduisent notamment au Japon, pays où ses œuvres recevront toujours un accueil favorable, et à Bali. *L'Orestie* d'Eschyle, pour chœur et orchestre de chambre. Création à Royan de *Terretêktorh*, pour orchestre de 88 musiciens répartis dans le public, et de *Nomos Alpha*, pour violoncelle seul. Xenakis fonde l'EMAMu, prédécesseur du CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales).

1967 Pour l'Exposition Universelle, Xenakis conçoit le *Polytope de Montréal*, spectacle sonore et lumineux, pour 4 orchestres enregistrés : avec ce premier *Polytope*, il réalise enfin sa conception d'un spectacle de son et lumière spatialisé entièrement automatisé. *Medea* de Sénèque, pour chœur d'hommes jouant de galets et petit ensemble.
Une junte militaire prend le pouvoir à Athènes. Xenakis écrit *Nuits*, pour 12 voix solistes, "dédié aux prisonniers politiques de tous les pays."

1968 *Nomos Gamma*, pour orchestre disséminé dans le public.

1969 *Persephassa*, pour les Percussions de Strasbourg, œuvre créée à Persépolis en 1971.
Xenakis est nommé attaché de recherche au CNRS.

1970 Début d'une période féconde et prestigieuse pour le compositeur, avec *Hibiki-Hana-ma*, spectacle audiovisuel pour bande 12 pistes diffusé par 800 hauts-parleurs, à Ōsaka.

1971 1ere édition de *Musique-Architecture*, recueil d'écrits de Xenakis (Castermann). Pour le Festival de Chiraz, Xenakis réalise le grandiose *Polytope de Persépolis*.

1972 Fondation du CEMAMu dans les locaux du Collège de France. Le *Polytope de Cluny*, spectacle audiovisuel, est donné dans les caves antiques des ruines de l'abbaye de Cluny à Paris.

1973 Avec *Cendrée*, pour 72 voix et orchestre, Xenakis inaugure l'écriture "par arborescences" (1) Amnistié, Xenakis peut enfin retourner librement en Grèce (ce qu'il ne fera que ponctuellement).

1975 *Psappha*, pour percussion solo ; *N'shima* ("souffle" en hébreu), pour 4 cuivres, 2 mezzo-sopranos et violoncelle ; *Empreinte*, pour orchestre. Création de l'UPIC, "Unité Polyagogique informatique du CEMAMu", appareillage permettant de composer par l'intermédiaire du dessin sur une plaque sensible reliée à un ordinateur (1).

1976 *Khoaï*, pour clavecin ; *Mikka*, pour violon.

1977 *La Légende d'Er*, "actions de lumière et de son" pour le *Diatope*, architecture mobile en plastique conçue par Xenakis et placée près du Centre Pompidou en 1978. Année du Festival Xenakis en France (concerts, émissions). *Jonchaies*, pour orchestre de 108 instruments.

1978 *Mycenae A*, pour bande, réalisée sur l'UPIC ; *Pléiades*, pour les Percussions de Strasbourg.

1980 *Aïs*, pour baryton, percussions solo et orchestre. Le CEMAMu présente l'UPIC au public.

1981 *Nekuïa*, pour chœurs et grand orchestre ; *Horkos* (*Le serment d'Hippocrate*), pour chœur ; *Komboï*, pour clavecin et percussion ; *Pour la Paix*, pour bande et récitant.

1983 *Khalperr*, pour 5 cuivres et percussion ; *Le Chant des Soleils*, pour choeur mixte, chœur d'enfants, cuivres et percussion.

1984 Xenakis entre à l'Académie Française. *Lichens*, pour orchestre ; *Nahama*, pour clavecin.

1985 *Thallein*, pour le London Sinfonietta ; *Idmen*, pour chœur et claviers de percussion ou peaux seules, d'après la *Théogonie* d'Hésiode (création Europa Cantat 85, Strasbourg, avec les Percussions de Strasbourg) ; *Alax*, pour 3 groupes orchestraux (donné à Musica 85, Strasbourg) ; *Nyuyo* ("Soleil couchant"), pour shakuhachi, shamisen et 2 koto (4).

1986 Parmi les œuvres en préparation de Xenakis, citons un 3e concerto pour piano et orchestre - les deux premiers étant *Synaphaï* (1969) et *Erikhton* (1974) - pour le New York Philharmonic Orchestra, et une œuvre orchestrale (commande du Japon).

---

(1) cf. fiche "le musicien et sa musique" : *Xenakis*
(2) "La crise de la Musique sérielle", in : *Die Gravesaner Blätter* n° 1 (revue suisse dirigée par Hermann Scherchen, dans laquelle Xenakis publiera d'autres articles).
(3) Pour la sonorisation du Pavillon, Le Corbusier imposa Varèse à la firme Philips à la place de Tomasi ; Varèse composa son *Poème Electronique* pour cette occasion.
(4) cf. notre fiche technique sur les instruments du Japon(n°36 mars 84).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88.31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

Fiche biographique

Iannis XENAKIS (né en 1922)

1922 Le 29 mai, naissance de Iannis Xenakis à Braïla (Roumanie), dans une famille grecque de riches commerçants et d'armateurs. Sa mère, pianiste, meurt en 1927. Bien que fréquentant l'école primaire roumaine, Iannis a la chance d'avoir des gouvernantes polyglottes et maîtrise très tôt l'anglais et le français.

1938 A Athènes, Iannis entame de brillantes études scientifiques. Simultanément, il travaille l'harmonie et le contrepoint avec le compositeur grec Aristote Koundourov.

1940 Le 24 juin, Xenakis est reçu à l'Ecole Polytechnique d'Athènes. Mais le jour même, les armées de Mussolini envahissent la Grèce, et l'Ecole doit fermer ses portes.

1941 La famine fait rage en Grèce. Xenakis participe à une grande manifestation, qui est réprimée dans le sang. Il s'engage dans la résistance aux côtés des communistes.

1945 Dès la libération, la guerre civile éclate entre partisans et adversaires de la royauté, les premiers étant soutenus par les Anglais. Dans les rangs républicains, Xenakis est gravement blessé au visage par un obus anglais, blessure dont il gardera la trace toute sa vie. Après un bref séjour à l'Ecole Polytechnique, il retourne dans la clandestinité. Le nouveau pouvoir le condamne à mort. De cette première période de sa vie, Xenakis gardera cette forte attirance vers les mouvements de masse sonores et les évènements forts que l'on retrouve dans sa musique, et un engagement moral qui fera de lui le champion d'un nouvel humanisme (1).

1947 Muni d'un faux passeport, Xenakis quitte la Grèce. Il arrive en France le 11 novembre, dans l'intention de se rendre aux Etats-Unis. Mais un heureux hasard le fait entrer à l'atelier Le Corbusier, architecte déjà célèbre à l'époque. Xenakis débute ainsi une deuxième période de sa vie en France : "J'ai découvert au contact de Le Corbusier que les problèmes de l'architecture, tels qu'il les formulait, étaient les mêmes que ceux qui se posaient à moi en musique. C'est ainsi que soudain je me suis intéressé à l'architecture, et suis devenu architecte."

1948 Désirant perfectionner sa technique de composition, Xenakis s'adresse à Nadia Boulanger, Arthur Honegger et Darius Milhaud, mais n'obtient que peu de conseils de leur part. Par la suite, Nadia Boulanger soutiendra le jeune compositeur.

1950 Xenakis rencontre Olivier Messiaen, qui s'intéresse particulièrement à ses compositions et à ses conceptions et lui prodigue ses encouragements.

1952 Il suit les cours de Messiaen, qui l'initie notamment à la musique balinaise et aux rythmes hindous. Xenakis gardera toujours une haute opinion de Messiaen : "Pour la première fois, je voyais un musicien penser de façon large, non conventionnelle"... Il épouse Françoise, ancienne résistante française et futur écrivain. Pendant quelques temps, le couple vivra misérablement.
Dans *Anastenaria*, pour chœur et instruments, œuvre inspirée d'un culte archaïque de transe, Xenakis fait usage de la série de Fibonacci (1).

1954 Une 3e période commence pour Xenakis, celle des œuvres "avouées", avec son op. 1, *Metastasis* ("changement d'état"), pour 61 instruments, créée avec retentissement à Donaueschingen en 1955, sous la direction de Hans Rosbaud.
Il entre en contact avec Pierre Schaeffer et Pierre Henry au Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F. (G.R.M.) et s'initie à la musique concrète. Il fait aussi la connaissance de Hermann Scherchen, qui se passionne pour la musique et les idées de Xenakis.
Xenakis est chargé de la construction du Couvent de la Tourette.

1955 Xenakis fait paraître une critique sévère de la musique sérielle (2). Avec *Pithoprakta*, pour orchestre, Xenakis introduit le calcul des probabilités dans la composition.

1957 Pour l'Exposition de Bruxelles 1958, Xenakis réalise le *Pavillon Philips* sous la direction de Le Corbusier (3). Véritable architecte du Pavillon, Xenakis le conçoit comme une "Metastasis", matérialisée dans le béton (1). Pour l'entrée du public dans le bâtiment, il compose *Concret-PH* pour bande magnétique 4 pistes, réalisée au G.R.M.

1959 *Duel*, pour 2 orchestres ; *Analogiques A + B* (*A* pour 9 cordes ; *B* pour sons électroniques). Ces œuvres sont inspirées de considérations mathématiques ou géométriques, mais, de plus, dans *Duel*, il introduit la notion de jeu par l'opposition entre 2 groupes instrumentaux, et dans *Analogiques A + B*, il part de l'hypothèse des *quanta* sonores, ou "grains" sonores à 3 dimensions.

1960 Rupture avec Le Corbusier et retour pour un temps à la misère matérielle. *Orient-Occident*, pour bande 4 pistes (réalisée au GRM).

1961 Xenakis utilise les "classes sonores" (1) dans *Herma*, pour piano. Dans *Stratégies*, jeu pour 2 orchestres, la règle du jeu permet à l'un des orchestres de gagner la partie.

MUSIQUE CULTURE

(En bas). György Ligeti. « *Seul l'esprit créateur qui se renouvelle sans cesse peut éviter et combattre ce qui est raide et figé, le nouvel académisme ; ni le repos ni le retour en arrière ne sont possibles sans succomber à l'illusion d'un terrain ferme qui n'existe pas.* » *(Ligeti.)*

lesquelles il crée un vocabulaire imagé : « Nuages », « Galaxies ». Xenakis détermine les « états » de ces masses – à savoir : leur densité, le nombre d'événements qu'elles contiennent, les transformations graduelles de leur matière sonore — en faisant appel à des lois mathématiques. Dans *Metastasis* (1954) ou *Pithoprakta* (1956), il emploie le calcul des probabilités qu'il nomme méthode stochastique, terme mathématique qui se trouve ainsi associé pour la première fois à un acte musical ; dans *Achorripsis* (1957), les lois de Poisson qui se trouvent employées correspondent à des distributions en densité au sein de « nuages sonores » ; dans *Stratégie* (1962) pour deux orchestres et deux chefs, c'est la théorie mathématique des jeux ; dans *Nomos Gamma* (1969), la théorie des ensembles et la théorie des cribles, etc. Puis, afin de gagner du temps dans la mise en paramètres du son, il utilise le graphique (musique « symbolique ») et l'ordinateur (musique « algorithmique ») : dans *Herma* (1961) pour piano, *Eonta* (1964) pour piano et cuivres, *Akrata* (1965) pour instruments à vent. Lui aussi se préoccupe du problème de l'espace de façon originale : dans *Terretektorh* (1966), l'orchestre est éparpillé au milieu du public ; l'auditeur se trouve donc au centre de l'action musicale, investi de tous côtés par le monde sonore ; Xenakis démontre la plasticité et la modernité de l'orchestre symphonique, capable de distribuer la musique à partir de quatre-vingt-dix sources disséminées dans l'espace, ce que l'électro-acoustique n'est pas encore en mesure de réaliser.

répandue... A cela s'ajoute un langage orchestral d'une terrible intensité, certes, mais d'une intensité obtenue par des moyens qui ne font grâce d'aucune complexité polyphonique, d'aucun frottement pénible pour une oreille innocente, d'aucune "laideur", non plus, selon les canons conventionnels. C'est là l'oeuvre d'un musicien opposé de la façon la plus absolue à l'esthétique "populaire" et "progressiste".»
Dans cette oeuvre, Nono dénonce toutes les intolérances, toutes les violations des droits individuels, tout ce qui s'élève contre le libre épanouissement de l'âme individuelle. «*Intolleranza,* le titre de l'oeuvre, poursuit A. Goléa, a une signification à la fois générale et éternelle. Ce n'est pas l'oeuvre d'un partisan, fût-il pur, fût-il généreux. C'est l'oeuvre d'un homme pour qui seul compte le sort de l'homme, sous quelque ciel qu'il fût né.»

A partir de cette date, Nono intègre à son langage musical les techniques électronique et concrète, que MADERNA et BERIO cultivaient depuis 1954 au Studio de Phonologie de la R.A.I. à Milan. Un nouveau type d'oeuvres naît alors, soit purement acousmatiques (1), soit "mixtes" (combinant instruments et voix à la bande magnétique). La cantate *La Fabbrica illuminata (L'usine illuminée)* pour soprano et bande magnétique, créée à la Biennale en 1964, montre l'ampleur lyrique voulue par Nono dans ce type d'oeuvres "mixtes"qui atteindra toute sa dimension scénique et chorégraphique dans *Au grand soleil d'amour chargé* (1975).

La Fabbrica est suivie de la "cantate" *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz (Souviens-toi de ce qu'ils t'ont fait à Auschwitz)* pour bande magnétique seule (1966), l'opéra *A Floresta à joveur e cheja de vida (La forêt est jeune et pleine de vie)* créé à la Biennale de Venise en 1966, *Pour Bastiana Tai-Yang-Cheng* pour 3 groupes d'instruments et bande (1967), etc... Ces oeuvres mettent en jeu une écriture vocale et instrumentale de plus en plus libre (avec l'emploi de voix d'acteurs notamment) et un usage de la bande magnétique toujours plus efficace. *Contrappunto dialettico alla meute (Contrepoint dialectique à la mémoire)* pour bande seule (1968) est le témoin de cette maîtrise de l'électroacoustique par Nono.

Dès lors, le style du compositeur ne cesse de s'individualiser tant par son message humanitaire que par son indépendance accrue à l'égard du post-sérialisme. Les oeuvres de grande envergure se succèdent alors : *Musica manifesto n° 1* pour voix et bande magnétique (1968), *Non consumiamo Marx* (1968-69), cantate inspirée par les événements de Mai 68 en France, *Y entonces comprendio (Et alors il comprit)* (1969-70), *Ein Gespenst geht um in der Welt (Un fantôme erre de par le monde)* pour soprano solo, choeur et orchestre (1971-72), *Como una ola de fuerza y luz (Comme une fleur de force et de lumière)* pour soprano, piano, orchestre et bande (1971-72), *Al gran sole carico d'amore (Au grand soleil d'amour chargé)* (1972-75; la représentation de cette "action scénique en deux temps"en 1982 dans une usine désaffectée à Lyon eut un grand retentissement), *Canto per il Vietnam* pour choeur mixte (1973), *Für Paul Dessau* (bande magnétique) en 1974.

En 1976, le contact de l'art pianistique transcendant de Maurizio Pollini l'amène à composer ... *sofferte onde serene* ... pour piano et bande, oeuvre inspirée par les sons de cloches reçus dans l'île de la Giudecca à Venise, où habite Nono. Le compositeur y étudie de nouveaux rapports sonores entre l'instrument et la bande magnétique, laquelle ne contient que des sons de piano produits par Pollini lui-même et plus ou moins transformés.

Cette tendance novatrice se confirme encore dans des oeuvres récentes : *Fragments de Prométhée* (1976-78), *Quando stanno morendo : Diario Polacco n° 2* (1981), *Avec Luigi Dallapicola* (1982).
En septembre 1984, la Biennale de Venise monte son opéra *Prométhée.* Martine Cadieu, qui a assisté à sa création le 25 septembre 1984, écrit notamment, dans les colonnes de la revue *Opéra International* (n° de novembre 1984) : «... Dès ces voix lointaines et pénétrantes, venues d'ailleurs, fluides comme l'eau, nous savons qu'il ne s'agit pas d'un opéra (comme prévu auparavant), mais d'un rite, d'une cérémonie. Un spectacle sans action, d'un seul tenant, d'une durée de deux heures et quart. Ni récit, ni personnage, car Prométhée est une idée - Utopie -, et se dégage non d'un chanteur mais de la musique toute entière, comme de la chrétienté d'aujourd'hui se dégagerait un mouvement vers le Christ.
Etrange métamorphose de Nono (amorcée dès son *Quatuor*) jadis violemment engagé dans le témoignage politique et social et dépassant, depuis quatre ans, "le temporel". *Tragédie de l'écoute*, tel est le sous-titre de cette quête vers l'Ailleurs et l'Absolu. Innovations techniques (récentes, utilisées par d'autres Stockhausen en tête, et J.C. Eloy dans le beau *Gaky no Michi*) qui dans ce *Prométhée* nous relient mystérieusement aux musiques extra-européennes mais aussi aux polyphonies vénitiennes (Gabrieli à San Marco). J'ai souvent pensé à quelque "Leçon" du silence, de la lumière et des ténèbres, aux complexités et au dénuement du Grégorien. L'oeuvre de Nono est dépouillée, les îles des poèmes se découpent dans un espace mouvant. Nous nous laissons envahir. Parfois une voix soliste émergeant des choeurs, montant très haut, nous rappelle le *Canto sospeso*, la douleur humaine, enfin.»

Par l'ampleur de son inspiration lyrique, sa fécondité de compositeur et le dynamisme de sa démarche créatrice, Luigi Nono, personnalité exceptionnelle à tous égards, s'impose de nos jours comme l'un des pôles majeurs de la création musicale contemporaine.

---

(1) acousmatique : ne faisant appel qu'à des sons non produits en direct.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite Imprimerie Spéciale de l'Editeur

Fiche biographique

Luigi NONO (né en 1924)

Né à Venise le 29 janvier 1924, Luigi Nono entre en 1941 au Conservatoire B. Marcello de Venise, où Gian-Francesco MALIPIERO l'initie à la composition musicale. Cet enseignement, certes traditionnel mais issu de la tradition italienne la plus illustre (XVI[e] au XVIII[e] siècle), va faire de Nono un polyphoniste vocal des plus complets, digne héritier des grands maîtres de la Renaissance de son pays. Parallèlement, il étudie le droit à l'Université de Padoue, dont il sort diplômé en 1946, déjà animé d'un idéal de liberté et de justice.

De 1946 à 1948, Nono approfondit sa technique musicale avec Bruno MADERNA (analyse et composition), puis auprès de Hermann SCHERCHEN (composition et direction d'orchestre) à Zürich. Tous deux l'orientent vers le dodécaphonisme (Schönberg, Berg, Webern).

Les *Variations canoniques* sur la série de l'op. 41 de Schönberg (1949) inaugurent la production de Nono par un hommage au "grand Viennois". Cependant, Nono y donne une interprétation très personnelle du dodécaphonisme : beaucoup plus que l'agencement contrapuntique de séries de hauteurs, ces *Variations* révèlent un souci d'organisation des durées dans l'espace sonore, sorte d'"éparpillement" du temps musical qui fait de Nono l'héritier direct de Webern, l'amenant au "pointillisme" de certaines oeuvres postérieures (*Il Canto Sospeso* par exemple).

Par ailleurs, on perçoit dès cette époque (dans : *Polifonica - Monodia - Ritmica* pour 6 instruments à percussion, *Compositions pour orchestre 1, Incontri, Canti per 13*) une tendance «au traitement expressionniste et foncièrement dramatique de la série qui le rapproche, ne serait-ce que dans l'âme, d'un certain Berg» (Geneviève Lièvre). Ce lyrisme porte tout naturellement Nono à utiliser la voix humaine en priorité, comme dans le groupe d'oeuvres influencées par l'Espagne républicaine et qui sont annonciatrices de son engagement politique : *Epitaphe pour Federico Garcia Lorca* (en 3 parties : *España en el corazon, Y su sangre ya viene cantando, Romance de la guardia civil espanola,* sur des poèmes nettement révolutionnaires et anti-fascistes du grand poète espagnol) (1951-53), *Le Manteau Rouge,* ballet (1954) et *La Victoire de Guernica* pour choeur mixte et orchestre (1954, texte de Paul Eluard).
La *Romance de la Guardia civil* ne manque pas de provoquer la surprise, et même la colère des sérialistes intégraux, par la manière très libre dont Nono traite le dodécaphonisme sériel, aussi bien que par le lyrisme chaleureux auquel il se laisse aller. Dans le *Liebeslied (Chant d'amour)* (1954) pour choeur et instruments, apparaissent chez Nono une écriture vocale plus soutenue et une rythmique plus complexe, caractéristiques qui ne cesseront de se développer ensuite.

Maderna, Scherchen et Hans Rosbaud sont les premiers chefs d'orchestre à présenter ses oeuvres à Darmstadt, à la radio de Hambourg et au festival de Donaueschingen.

En 1955, Luigi Nono épouse Nuria, fille d'Arnold Schönberg. Le couple s'installe définitivement à Venise, séjour interrompu seulement par des séries de cours et de conférences en Europe et en Amérique Latine.

Avec *Il canto sospeso (Le chant suspendu)* pour soli choeur et orchestre (1956), le style de Nono prend un tournant à la fois esthétique et idéologique, qui dorénavant ne cessera de s'affirmer avec cohérence au fil d'une série d'oeuvres nettement "engagées". Ecrit sur des textes de résistants condamnés à mort, *Il canto sospeso* est le premier volet du "triptyque choral classique de Nono", qui comprend aussi *La terra e la compagna (La terre et la compagne)* (1958), et les *Choeurs de Didon* (1958). Cette oeuvre, créée par Scherchen à Cologne, suscite une profonde sensation. «On assistait, écrit A. Goléa, à la naissance d'un grand musicien humaniste, dont l'orientation politique était encore empreinte d'un certain souci d'équilibre, d'objectivité, où l'engagement à l'extrême gauche n'était pas encore absolu, et pour qui ces prisonniers qui écrivaient, quelques heures avant leur exécution, à leur mère, à leur femme, à leurs enfants, étaient encore avant tout des hommes, combattants d'un idéal, certes, mais d'un idéal dont la dimension humaine restait essentielle, prenait le pas sur la dimension politique.»

Alors que la tendance "pointilliste" paraît triompher dans *Il Canto sospeso,* on y perçoit également un retour aux lignes mélodiques, aux ostinatos, au quasi-parlando, qui se confirme dans les cantates *Sarà dolce tacere* (1959) et *Sur le pont d'Hiroshima* pour soprano et ténor solistes et orchestre (1959-61), et l'action scénique en deux temps *Intolleranza* (1960) qui connaît une création mouvementée en 1961 à la Biennale de Venise. *Intolleranza* marque profondément la carrière créatrice de Nono : le compositeur y atteint l'équilibre souverain entre l'artiste, l'homme et l'engagé politique.
C'est une oeuvre sans la moindre concession, sans la moindre recherche de facilité. Nono y développe un langage plus dur, plus abrupt; l'atonalisme le plus absolu est de rigueur. «Certes, révèle A. Goléa, le chant, sur la scène, a toujours la même puissance expressive et incantatoire, à larges intervalles disjoints, utilisant toutes les ressources de la voix, selon la tradition italienne la plus

MUSIQUE & CULTURE

1966 : Création mondiale de la *Passion,* le 30 mars, en la cathédrale de Münster, en Westphalie ; large retentissement dans le monde entier.

Grand prix musical du Land allemand Nordheim-Westfalen.

De natura sonoris n°1 p. orchestre (1965-66), commande de la ville de Royan et créée dans cette ville au cours du Festival d'art contemporain. «Glissandi vertigineux des archets, rythmes sauvages des cuivres, chant lancinant des bois, faisaient sur l'auditeur une impression irrésistible de force, de folle vitalité» (P. Meunier).

Nommé professeur à l'Ecole Supérieure de Musique d'Essen.

1967 : *Dies irae,* oratorio à la mémoire des victimes d'Auschwitz, p. solistes, choeur et orchestre (1966-67), donné en avril à Auschwitz pour l'inauguration du monument élevé à la mémoire des victimes du fascisme.

Capriccio p. violon et orchestre.

Ouverture pittsburghienne p. orchestre d'instruments à vent et timbales.

1968 : Boursier du service d'échanges universitaires à Berlin.

Capriccio pour violoncelle solo.

2e Quatuor à cordes.

1969 : *Les Diables de Loudun,* opéra créé à Hambourg, le 20 juin, à la demande de Rolph Liebermann. L'oeuvre utilise un orchestre géant (42 cordes, 32 vents, un important arsenal de percussions, orgue, harmonium, piano, harpe et guitare, basse électronique), mais au jeu «aéré». Au point de vue musical, on y trouve de nombreux points communs avec la *Passion* : montage de clusters en quarts de ton avec de soudaines irruptions d'instruments à vent au timbre aigu, glissandos, bruits concrets, utilisation du registre le plus élevé et le plus bas des violons, notes élevées ou abaissées de quelques commas...

1970 : Création de *Cosmogonie* au siège des Nations-Unies à New York, à l'occasion du XXVe anniversaire de cette organisation.

Lauréat du Prix de l'Union des Compositeurs polonais.

1971 : *De natura sonoris n°2* pour orchestre.

Termine la 2e partie des *Matines (Utrenja :* 1. *Mise au tombeau du Christ* - 2. *Résurrection*) p. voix soli, choeur et orchestre.

Prélude p. vents, percussion et contrebasse.

Actions p. ensemble de jazz.

1972 : *Partita* p. clavecin et orchestre, commande de l'Eastman School of Music de Rochester, créée le 11 février.

Carmina curat p. six voix d'hommes.

Canticum canticorum Salomonis p. orchestre, choeurs et deux danseurs.

Nommé Recteur de l'Ecole Supérieure de Musique de Cracovie, donne des cours à l'Université de Yale.

1973 : 1ère Symphonie.

1974 : *Magnificat,* pour solistes, choeur d'enfants, choeur et orchestre.

Le Réveil de Jacob pour orchestre, oeuvre dans laquelle Penderecki a voulu exprimer sa fascination pour le XIXe siècle et sa propre sensibilité lyrique.

1976 : *Concerto pour violon et orchestre.* A partir de cette oeuvre, le compositeur paraît revenir à une écriture plus traditionnelle.

1978 : *Le Paradis Perdu,* opéra (d'après Milton), créé à Chicago.

1979-1980 : *2e Symphonie.*

1980 : *Te Deum,* composé pour célébrer l'avènement de Jean-Paul II, premier pape polonais de l'histoire.

Lacrymosa (oeuvre intégrée peu après au *Requiem,* créé à Whashington la même année), composé pour l'inauguration du monument aux victimes du soulèvement de Gdansk de 1970.

1981 : *Agnus Dei,* pour choeur a capella.

1982 : *Concerto pour violoncelle et orchestre,* créé par Rostropovitch sous la direction du compositeur.

1984 : *Ubu Roi,* pièce pour marionnettes d'après Alfred Jarry, composée pour le festival de Schwetzingen.

Penderecki est docteur *honoris causa* des universités de Bordeaux, Louvain, Rochester et membre d'honneur de l'Académie Royale de Musique de Londres, de l'Académie Sainte Cécile de Rome, de l'Académie de Stockholm, de l'Académie des Arts de la R.D.A. et de l'Académie des Arts de Berlin-Ouest.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

Fiche biographique

Krzysztof PENDERECKI (né en 1933)

1933-1958 : Naissance de Krzysztof PENDERECKI à Debica (Pologne) dans la province de Cracovie, au pied des Carpathes, le 23 novembre 1933.

Dès l'âge de 12 ans, donne des preuves irréfutables d'un don précoce de créateur.

Commence à étudier la composition auprès de F. Skolyszewski.

Poursuit sa formation à l'Ecole Supérieure de Cracovie avec A. Malawski, puis, après la mort de celui-ci, avec S. Wiechowicz.

Obtient son diplôme avec mention.

1958 : A partir de cette date, il devient une des personnalités dominantes de l'avant-garde dans son pays. Doté d'une imagination sonore féconde, il accumule les partitions qui seront une suite presque ininterrompue de succès :

Epitaphium p. orchestre à cordes et timbales.

Psaumes de David p. choeur mixte, percussion et 2 pianos. (Il y utilise la série des 12 sons des Viennois, mais il y mêle l'inspiration grégorienne.)

Emanations p. 2 orchestres à cordes.

(Il remporte, avec ces deux dernières oeuvres et avec *Strophes* les 3 prix d'un concours organisé par l'Association des compositeurs polonais.)

1959 : *Strophes* p. soprano, baryton-récitant et dix instruments, sur des séries de textes d'auteurs antiques.

1960 : *Anaklasis* p. cordes et percussion créé au Festival de Donaueschingen, attire sur lui l'attention générale et le fait considérer comme l'un des principaux compositeurs d'avant-garde.

Penderecki s'oriente ici vers la découverte d'un univers influencé par les sonorités électroniques. Mais c'est avec des moyens classiques (cordes, percussion, harpe, piano, célesta) qu'il découvre de nouvelles possibilités expressives et des couleurs sonores encore inemployées : cordes qui exploitent la gamme totale, de l'extrême grave à l'extrême aigu, par quart de ton, vibratos longs ou rapides, rôle majeur attribué à la percussion qui est d'une très grande complexité rythmique, piano dont les cordes sont pincées, frappées, balayées à l'intérieur de l'instrument...

En outre, les barres de mesure ont entièrement disparu, la partition étant partagée en courts fragments dont la durée est indiquée en secondes au bas de la page.

Threne à la mémoire des victimes d'Hiroshima p. 52 instruments à cordes lui vaut, en 1961, le Prix de l'UNESCO ; cette partition, devenue un classique de la musique polonaise moderne, est une longue déploration d'une densité extraordinaire (cf. fiche analytique)

1er Quatuor à cordes.

1961 : *Dimensions du temps et du silence* (1959-1961) p. choeur mixte à 4 voix, percussions et cordes.

Psalmus 1961, musique électronique.

Phonogrammes p. flûte solo et ensemble de chambre.

1962 : *Canon* p. 52 cordes et bande magnétique obtient un 1er prix à Cracovie.

Polymorphie p. 48 instruments à cordes.

Stabat Mater p. 3 choeurs a capella qu'il incorporera dans la «Passion selon saint Luc».

Fluorescences p. orchestre symphonique.

1963-1964 : *Cantate en l'honneur de l'Université jagellonne* p. choeur mixte et orchestre.

Sonate p. violoncelle et orchestre.

1965 : *Capriccio* p. hautbois et orchestre.

Passion selon saint Luc p. solistes, choeurs et orchestre, son oeuvre maîtresse (1963-1965).

«C'est l'oeuvre dans laquelle j'ai donné le meilleur de moi-même. J'y ai travaillé durant trois ans. Et l'ai écrite en trois semaines, mais c'est la somme de toutes mes oeuvres... J'ai voulu exprimer dans cette oeuvre l'expérience de ma génération qui a connu l'apocalypse de la guerre. Si ma *Passion* a trouvé une grande audience auprès du public, c'est parce que, je crois, cette oeuvre n'est pas seulement historique mais contemporaine, par sa signification comme par les nouveaux moyens qu'elle utilise. C'était un défi : trouver un langage musical pour une forme qui n'existe pas de nos jours...»

Séjourne fréquemment en Allemagne de l'Ouest.

MUSIQUE & CULTURE

La Scala de Milan, endommagée pendant la guerre, retrouve Toscanini pour sa réouverture le 26 décembre 1921. A la même époque, le chef d'orchestre fait ses premiers enregistrements sur disque pour la radio aux Etats-Unis.

L'arrivée au pouvoir de Mussolini en 1922 amène Toscanini à lui tenir tête et à s'opposer de plus en plus violemment au fascisme. La Scala est le seul théâtre à ne pas avoir affiché le portrait du Duce. Mais la situation du chef sera de plus en plus délicate.

Le 25 avril 1926 a lieu la fameuse création de *Turandot* de Puccini (6). Jusqu'à 1929, Toscanini assure la direction de la Scala et quelques concerts à New York à la tête de la Société Philharmonique.

Durant l'été 1929, il part en tournée avec la troupe de la Scala à Vienne et à travers l'Allemagne. Le succès est foudroyant. Mais Toscanini doit quitter la Scala.

Pour la saison 1929-30, il dirige l'Orchestre Philharmonique de New York (Philharmonic Society). Le dimanche après-midi, les concerts enregistrés sur disque sont retransmis par la radio : Toscanini est ainsi le premier chef d'orchestre à connaître un grand succès par la technique radiophonique et grâce à elle.

En été 1930, il effectue une tournée européenne avec ce même orchestre. Puis il se rend à Bayreuth pour diriger *Tannhaüser* et *Tristan et Isolde* de Wagner (qu'il ne cesse de révérer). Il jouera à Bayreuth l'été suivant encore et promettra de revenir... mais les événements en décideront autrement.

L'année 1931, refusant d'ouvrir un concert à Bologne par l'hymne fasciste, il est molesté par des miliciens... Toscanini ne dirigera plus d'orchestre en Italie jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Durant presque toute l'année 1932, une douleur au bras droit et à l'épaule l'empêche de diriger.

L'été 1933 le voit en tournée de concerts en Europe, mais il refuse d'aller diriger en Allemagne en raison de la victoire du parti nazi.

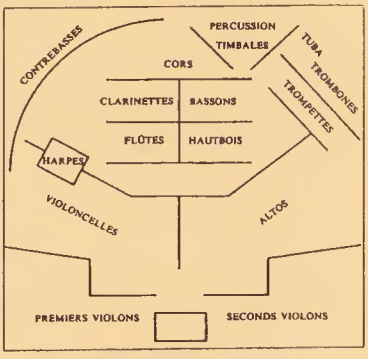
Invité au festival de Salzbourg à partir de 1935, Toscanini y obtient des triomphes éclatants; il reçoit l'amitié de Bruno Walter et participe de ses deniers à la construction du nouveau Palais du Festival (dans lequel il ne pourra jamais diriger).

Ayant quitté la Société Philarmonique en 1936, Toscanini voyage beaucoup, dirigeant de nombreux orchestres (entre autres un orchestre d'immigrés juifs en Palestine). Mais il oppose un refus à l'invitation du Festival de Salzbourg de 1938, à cause de la nazification de l'Autriche annonçant l'*Anschluss* de façon imminente. (C'est Furtwängler qui dirigera ce festival sous les bannières nazies.)

Durant la guerre de 1939-45, il s'établit définitivement aux Etats-Unis où il dirige l'Orchestre Symphonique de la N B C (concerts radiophoniques) et donne des concerts au profit d'oeuvres charitables. Il organise efficacement son nouvel orchestre, dont il restera le chef jusqu'en 1954.

Entre-temps, la Scala fait appel à lui pour sa réouverture prestigieuse de 1946. Mais, avec l'âge, son activité internationale se ralentit peu à peu.

Arturo Toscanini meurt à New York le 16 janvier 1957.



La disposition particulière de l'orchestre demandée par Toscanini

*

Véritable figure légendaire entourée de crainte, de respect et d'admiration, ce chef d'orchestre hors du commun a marqué son époque. Ses crises d'énervement, son autorité, ses départs brusques, son intransigeance ont alimenté une "légende Toscanini", pas toujours fondée sur la réalité de l'homme.

Son caractère farouche, peu enclin à la facilité, ennemi du compromis, l'a mené à une grande exigence dans son travail, pour atteindre à la perfection musicale.

---

(1) cf. fiche biographique *Giuseppe Verdi*
(2) cf. fiche historique *La Scala de Milan*
(3) cf. fiche biographique *Richard Wagner* et fiches analytiques au *Répertoire MC*
(4) cf. fiche biographique *Giacomo Puccini*
(5) **Enrico Caruso** (1873-1921) : ténor italien né et mort à Naples, dont la voix reste la plus célèbre du siècle. A partir de 1908, il chanta au Metropolitan Opera de New York, et contribua à l'essor du disque.
(6) cf. fiche analytique *Turandot* de Puccini.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite
33.8-9/24 Imprimerie spéciale de l'Editeur

Fiche biographique
grands interprètes

Arturo TOSCANINI
(1867 - 1957)

Issu d'une famille modeste d'artisans et de petits fermiers, Arturo TOSCANINI est né le 25 mars 1867 dans un quartier populaire de Parme, en Italie du Nord. Placée sous le signe de la pauvreté, son enfance est marquée par l'autoritarisme maternel et le manque d'affection parentale.

Entré au Conservatoire de Parme (Ecole Royale de Musique) en 1876, il y reste neuf ans, subissant sans broncher la discipline de fer de l'établissement. Le choix de l'instrument n'étant pas libre, il apprend le violoncelle, malgré sa préférence pour le piano. Le jeune Arturo s'applique néanmoins si consciencieusement à l'étude de l'instrument qu'il obtient d'être engagé à treize ans à l'orchestre de l'Opéra de Parme pour des représentations de *l'Africaine* de Meyerbeer. Mais ses études musicales continuent, notamment en composition. Il dirige un petit ensemble d'élèves (clandestin), apprend seul le piano... et s'initie en autodidacte à la langue française. Il compose aussi ses premières pièces musicales, qui ne seront jamais publiées.

Grâce à l'impresario Claudio Rossi, Toscanini est engagé dans une troupe d'opéra comme assistant-répétiteur et violoncelliste pour une saison au Brésil, à São Paulo et Rio de Janeiro. La troupe quitte l'Italie début 1886 : notre futur chef n'a pas encore dix-neuf ans.

Lors du deuxième opéra, *Aïda* (1), le chef d'orchestre Miguez refuse au dernier moment de diriger, arguant de l'incapacité de la troupe. La salle fait scandale. Après deux essais infructueux sans chef, Toscanini prend la baguette à la demande des musiciens et dirige l'opéra au pied-levé, sans partition : c'est un succès... Il dirigera dix-huit opéras au cours de cette mémorable saison brésilienne.

Dans la foulée, sa première direction d'opéra en Italie a lieu à Milan avec *Edmea* de Catalini (1886). Les critiques le couvrent d'éloges, reconnaissant en ce jeune chef un artiste de grande envergure. Divers engagements en tant que violoncelliste suivent, dont l'un à la Scala de Milan (2) pour l'*Otello* de Verdi.

La renommée de Toscanini grandit dans toute l'Italie où il dirige de nombreuses oeuvres. Après une saison au Liceo de Barcelone comme second chef, il retourne en Italie pour de nouvelles tournées et dirige une saison d'opéra en Sicile. En 1893, il se retire une année, faute de contrats signés à temps. Mais la Scala de Milan fait bientôt appel à lui.

La rentrée 1894 est marquée par la première représentation à la Scala du *Crépuscule des Dieux* de Wagner (3) sous la direction d'Arturo Toscanini. Le chef est en complète admiration pour la musique de Wagner. Les créations suivantes seront *Tristan et Isolde* (3), *Paillasse* de Leoncavallo et *la Bohème* de Puccini (4).

Le 21 juin 1897, Toscanini épouse Carla de Martini, fille d'un banquier milanais. Elle lui donnera trois enfants.

Durant la saison 1897-98, la Scala ferme. Toscanini dirige des opéras et des oeuvres symphoniques à Turin, lors d'un programme très chargé de quarante-trois concerts.

Pour sa réouverture, la Scala fait appel à Toscanini et à Gatti ; la lourde responsabilité de la réussite ou de l'échec des futures saisons d'opéras leur incombe. La première saison est resplendissante. Les suivantes seront grandioses, avec, en particulier, les débuts de Caruso (5) à la Scala. La célébrité de Toscanini devient mondiale. D'autre part, Buenos Aires l'accueille pour quelques vacances d'été, également pour des opéras.

En 1908, Toscanini quitte la Scala pour treize ans. Il est engagé au Metropolitan Opera de New York. Il y restera sept saisons et créera notamment la *Fille du Far West* de Puccini.

Durant la première Guerre Mondiale, nous le retrouvons chef d'orchestre militaire en Italie, où il organise des concerts pour la Croix-Rouge. La paix revenue, il se lance dans des activités politiques, mais, battu lors d'une élection en 1919, il renonce à cette voie, ce qui ne l'empêchera pas de toujours exprimer haut et fort ses idées et d'y rester fidèle jusqu'à la fin de sa vie.

vérifient leurs places sur le plateau, supervisent les mouvements techniques et les changements de décors.

N.B. : Trois corps de métier possèdent leur propre régisseur : le *régisseur de ballet,* le *régisseur des chœurs* et le *régisseur d'orchestre,* qui dépendent directement du *maître de ballet,* du *directeur des chœurs* et du *directeur de la musique.* Ayant reçu copie du planning général, ils s'organisent en conséquence, et, lors des représentations sont régisseurs de scène dans leur domaine.

- L'*électricien* est celui qui donne vie et relief au décor. De sa cabine, aux commandes du *jeu d'orgue,* il dirige toute la lumière du spectacle avec l'aide d'un *chef de chant* qui, partition en mains, lui indique les moments précis des changements de lumière voulus par le metteur en scène. Celui-ci a en effet composé avec l'*éclairagiste* ses « effets lumière », en les numérotant de 1 à 100 et en les positionnant sur la partition avec leur vitesse de passage (de « sec » à X minutes). Ainsi, l'effet nº 1 nécessite par exemple 20 projecteurs diversement éclairés (intensité, coloration, disposition . . .) et doit s'effectuer en 10 secondes : il est donc préparé sur le jeu, chaque manette (= projecteur) étant réglée de 1 à 100 d'intensité. Quand cet effet est programmé, l'électricien prépare l'effet nº 2 très différent, etc...

- Dès que le *décorateur* propose sa maquette, l'*accessoiriste* s'inquiète de rassembler les principaux accessoires et, présent sur le plateau dès les premières répétitions, il fait office de tapissier, artificier, peintre et bricoleur en tout genre. Puis il établit une liste en situation par acte et par tableau, en distinguant ce qui est « en scène » au lever du rideau, et ce qui est « accessoire de coulisse », côté jardin et côté cour, c'est-à-dire ce qui sera introduit en cours de spectacle. Pour les effets particuliers (fumée, gaz carbonique, pétard . . .) il est lui aussi assisté par un chef de chant.

- Les *maquilleurs, perruquiers* et *costumiers* suivent les artistes pendant les représentations et se tiennent prêts à rectifier un maquillage, une coiffure, ou raccommoder, à la hâte, un accident vestimentaire !

- Les *machinistes* effectuent les changements de décor et s'occupent des mille et une tâches inhérentes au spectacle.

- Dans quelques théâtres (Allemagne, Italie) existe un *souffleur* chargé d'aider la mémoire des chanteurs.

LA PARTIE MUSICALE

- Le *Chef d'orchestre,* responsable de toute la partie musicale, choisit, souvent avec le Directeur, les solistes qu'il désire pour sa production. Lors de ses entretiens préliminaires avec le metteur en scène, il détermine le caractère à donner à l'œuvre, son interprétation, éventuellement les coupures . . . etc. Au moment des répétitions son rôle est multiple : séances de lecture avec l'orchestre pour la mise en place technique, répétitions au piano avec les chœurs, les solistes, puis répétitions chœurs et orchestre, solistes et orchestre, et « tutti ».

- Les *solistes* prennent contact à leur arrivée sur le lieu de répétition avec le chef d'orchestre et le metteur en scène pour déterminer le caractère à donner à leur rôle, les coupures, les inflexions musicales particulières, etc. Après avoir travaillé leurs parties au piano avec le chef de chant, ils peaufinent leur rôle avec le chef d'orchestre. Dans le même temps ont lieu, toujours au piano, les répétitions de mise en place avec le metteur en scène. Puis ce sont les répétitions finales avec l'orchestre et le plateau avant la « générale », ultime répétition avant la « première ».

- L'*orchestre,* le *chœur* et le *ballet* procèdent sensiblement de la même façon. Chaque groupe travaille à part son intervention :
  - — *le chœur,* formé de professionnels et généralement rattaché à un théâtre, apprend avec un chef de chant la partition (qu'il devra savoir par cœur) avant de la travailler avec le chef d'orchestre. Puis, sur le plateau, guidé par le metteur en scène, il apprend sa mise en place et ses déplacements.
  - — *le ballet,* rattaché lui aussi au théâtre, répète avec un maître de ballet son ou ses interventions.
  - — *l'orchestre* est le plus souvent un orchestre symphonique qui « fait de l'opéra » ponctuellement (sauf rares exceptions, cf. l'Orchestre de l'Opéra de Paris) ; lors des représentations, il se trouve dans la « fosse » qui peut contenir jusqu'à 90-100 musiciens.

  Les *figurants* sont des rôles muets, souvent tenus par de jeunes étudiants qui volent ainsi la possibilité de se familiariser avec l'opéra et de se faire un peu d'argent de poche ! . . .

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

Radioscopie d'un opéra

Quelques précisions sur l'organisation des théâtres lyriques en France : 3 grandes structures : l'*Opéra de Paris,* établissement public à budget autonome, subventionné directement par l'Etat ; la *Réunion des Théâtres Lyriques Municipaux de France (R.T.L.M.F.)* qui regroupe 8 théâtres (Avignon, Marseille, Metz, Nancy, Nice, Rouen, Tours) et 5 organismes relevant d'une charte culturelle signée entre la ville ou la région, et l'Etat (Opéra du Rhin, de Bordeaux, de Toulouse, de Lyon et du Nord) : ces théâtres, en régie municipale, doivent faire approuver leur budget par les services financiers municipaux ; les *Théâtres hors R.T.L.M.F.* (Angers, Besançon, Douai, Limoges, Reims, Rennes, St-Etienne et Toulon), qui sont en « concession » : le directeur touche une subvention municipale en contrepartie d'un cahier des charges, et est seul responsable de son budget.

L'ADMINISTRATION

- Le *directeur* a la lourde responsabilité de la bonne marche de sa maison. Il élabore la programmation (généralement 2 à 5 ans à l'avance), en veillant à réunir les meilleurs éléments pour son spectacle (réalisateurs, interprètes). Dans certains théâtres, il étudie le budget avec un *directeur administratif* qui a la tâche difficile de joindre l'artistique et la gestion, en veillant à ce que le budget prévu ne soit pas dépassé.

  Son contrat est en principe de 3 ans en France, de 5 ou 6 ans en Allemagne et... de 10 ans à New York ! En bon administrateur, le directeur se doit de posséder parfaitement le répertoire lyrique (de Monteverdi à Nono), de connaître les problèmes spécifiques du chant et de la danse, et d'avoir de bonnes notions de gestion.

N.B. : le *directeur artistique* peut faire appel pour le choix de ses interprètes à un *imprésario,* dont le rôle est de conseiller l'artiste dont il s'occupe, de l'aider et de négocier ses cachets (moyennant un pourcentage). L'importance d'un imprésario est d'autant plus grande qu'il peut avoir un contrat d'exclusivité avec un artiste (ainsi, M. Hilbert, à Paris, compte sur la « liste » en exclusivité mondiale Mesdames Nilsson et Rysanek, et, en exclusivité pour la France, Messieurs King et Schreier !).

- Le *Directeur de la scène* est le prolongement direct du directeur pour tout ce qui concerne les spectacles. Obligatoirement versé dans toutes les questions techniques du théâtre comme du lyrique, il a la responsabilité des décisions d'ordre artistique et technique. Après avoir établi avec le directeur le planning de travail qu'il communique à tous les services concernés, son rôle principal est de veiller au respect de ces directives et par conséquent à la bonne réalisation du spectacle.

- Le *Régisseur Général,* sorte d'ordinateur central, coordonne les différents services, et établit plusieurs mois à l'avance un plan de travail pour la fabrication des décors, les essayages des costumes... etc. Présent à toutes les répétitions ainsi qu'aux représentations (même lorsque le théâtre est en tournée), il rédige quotidiennement le « billet de service » qui fixe les heures et lieux de répétitions, en tenant compte des possibilités des solistes, du chœur, de la technique et de l'orchestre. Il fait préparer la scène et les loges des artistes, s'occupe du feu rouge situé dans le pupitre du chef d'orchestre, ainsi que des lumières de la salle et des mouvements du rideau. Comme le régisseur de scène, il « conduit » le spectacle.

LA PARTIE SCENIQUE

- Le *Metteur en scène* dessine en quelque sorte les mots et les notes, de façon à les rendre palpables aux spectateurs. A notre époque, où s'affirme la conscience d'un opéra total, le plaisir visuel qui devient de plus en plus exigeant, rend le savoir-faire du metteur en scène indispensable : à lui d'imaginer, créer et innover avec talent. Après un travail préliminaire sur la partition (conception d'ensemble, recherche d'une dramaturgie, maquette des décors) avec le décorateur, le couturier et si possible le chef d'orchestre, le metteur en scène étudie le découpage scène par scène : déplacements, mouvements d'ensemble, éclairages... Maître d'œuvre du spectacle dont il a la charge, il doit souvent déployer des trésors de diplomatie pour imposer sa conception de l'œuvre aux interprètes.

- Le *régisseur de scène* est le prolongement du régisseur général. Assistant direct du metteur en scène, il est présent dès les premières répétitions, notant tous les détails de la mise en place du spectacle. On trouve parfois 2 régisseurs de scène (l'un à « la cour », l'autre au « jardin ») qui « conduisent » le spectacle partition en main, c'est-à-dire sonnent les artistes dans leurs loges, leur donnent leurs « entrées en scène »,

— par moitié entre les créateurs et l'éditeur en cas de reproduction mécanique.
Les programmes des œuvres diffusées ou reproduites sont recueillis par la SACEM et la SDRM

• auprès des organisateurs de concerts, galas..., • auprès des orchestres, stations de radios..., • et par sondages (pour les discothèques, bals, juke-boxes).

Fonction Sociale

Comme une **mutuelle,** la SACEM assiste ses membres dans leurs relations avec les différents organismes de sécurité sociale. Elle remplit aussi une fonction de **solidarité professionnelle** dont bénéficient les sociétaires âgés ou en difficulté.

Fonction Culturelle

• Un prélèvement sur les droits de l'ensemble des auteurs finance une action de défense de la musique symphonique d'aujourd'hui. Cette solidarité des membres de la SACEM permet :

— **de promouvoir la création musicale ;**

— **d'aider les organismes d'enseignement musical.**

• **La « Fondation SACEM »** mnèe une politique d'encouragement direct à la création et à la diffusion de nouvelles formes d'expression musicale.

• **Le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine** formé sous l'égide du Ministère de la Culture et de la communication, de Radio-France, et de la SACEM, met à la disposition de tous partitions et enregistrements des œuvres de compositeurs actuels.

QUE FAIRE POUR DIFFUSER DE LA MUSIQUE PROTEGEE EN PUBLIC ?

Si vous organisez une audition ou un concert public, vous devez obtenir une autorisation préalable de la SACEM, car toute diffusion d'une œuvre en public sans l'accord de son auteur ou de ses représentants est illicite. La première chose à faire est de contacter la Délégation régionale de la SACEM la plus proche, par une lettre, une visite ou même un coup de téléphone. Quelques jours après, vous recevrez un *formulaire de demande d'autorisation,* qui servira de base au calcul de la rémunération des auteurs. Dès le retour de ce formulaire, le délégué de la SACEM vous fera connaître les conditions précises de perception des droits d'auteurs sous forme d'un *contrat* en deux exemplaires. Après avoir payé le montant indiqué sur l'*avis d'échéance,* vous recevrez dans le mois qui suit une *note de débit* acquittée indiquant que votre paiement a été enregistré.

Le calcul des droits d'auteurs varie en fonction du service rendu par la musique à son utilisateur. On distingue deux catégories :

- **Etablissements, manifestations où la musique joue un rôle indispensable** (discothèques, bals, concerts...) :
  Les usagers doivent en général acquitter une redevance liée en pourcentage à la recette provenant de l'exploitation musicale.
- **Manifestations où la musique n'a qu'une fonction secondaire** (cafés avec juke-boxes, musique d'ambiance dans un magasin...) :
  Un contrat d'abonnement forfaitaire est généralement négocié entre l'utilisateur et la SACEM.
- **Cas particuliers :** les manifestations gratuites peuvent bénéficier de certaines conditions, voire être exonérées de droits : n'hésitez pas à consulter le Délégué Régional de la SACEM qui étudiera votre problème avec vous.

QUE FAIRE QUAND ON A ECRIT DE LA MUSIQUE ?

Pour être admis comme membre de la SACEM, vous devez pouvoir justifier qu'une de vos œuvres a déjà été portée à la connaissance du public, par un concert, un disque, une émission... La démarche à suivre est très simple : il vous suffit de demander l'ouverture d'un dossier d'inscription à titre d'auteur, de compositeur, ou dans ces deux catégories. Les frais s'élèvent à 220 F par catégorie (en octobre 1979).

Pour tous renseignements :

- SACEM - 225, avenue Charles-de-Gaulle - 92521 Neuilly-sur-Seine Cedex, Téléphone 747.56.50.
  La SACEM édite des dépliants et un guide « l'ABC de l'organisateur de spectacles », disponibles dans toutes les Agences.
- Voir aussi le nº 1 - HS - 79 de la revue « Le Particulier », consacré au droit d'auteur : 21, bd Montmartre - 75082 PARIS CEDEX 02 - Tél. 266.10.20.

Nous remercions de son aide le Délégué Régional de la SACEM, à STRASBOURG.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

« L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle, exclusif et opposable à tous » (loi du 11. 3. 1957, art 1er).

La loi du 11 mars 1957 sur la Propriété Littéraire et Artistique établit le droit de propriété exclusif de l'auteur sur son œuvre :

— *droit moral :* celui de divulguer ou non son œuvre au public *(art. 19),* d'en faire valoir la paternité, d'exiger le respect de son intégrité *(art. 6).*
— *droit d'exploitation (art. 26),* qui fait que l'œuvre ne peut être *représentée* ou diffusée en public, ou *reproduite,* imprimée, enregistrée, sans l'autorisation **préalable** de l'auteur. (Mais l'auteur ne peut s'opposer à ce qu'une audition privée et gratuite soit donnée « exclusivement dans un cercle de famille » (1), ni à ce que soit tiré une copie ou un enregistrement à usage strictement privé, « non destiné à une utilisation collective » (1).) Bien entendu, l'auteur a la faculté de céder, à titre gratuit ou onéreux, tout ou partie de son droit.

En contrepartie de l'autorisation, la loi de 1957 prévoit le versement d'une redevance au bénéfice de l'auteur ou de ses représentants. Celle-ci constitue la rémunération due au compositeur en échange de la fourniture du produit de son travail, que l'on exploite lorsque l'on utilise la musique qu'il a créée : pour un concert, un disque, un film, la sonorisation d'un magasin, etc. Il s'agit donc d'un salaire différé, dont le montant est en principe proportionnel aux recettes procurées par l'exploitation de son œuvre.

Origines et Historique

Les origines du droit d'auteur sont lointaines : en l'an 190 avant J.-C., Térence aurait, paraît-il, touché 8.000 sesterces en un jour pour deux représentations de sa pièce « l'Eunuque ».

En France, une réglementation royale protège déjà les œuvres de théâtre lorsque, quelques années avant la Révolution, Beaumarchais regroupe en comité les principaux auteurs de la capitale pour obtenir de meilleures garanties contre les abus dont ils sont encore fréquemment victimes. En 1791, un décret révolutionnaire, signé par Louis XVI, consacre le droit des auteurs ; il sera appliqué jusqu'en 1957. La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques est fondée en 1837.

« Hier, Alexandre Bourget, Paul Henrion et Victor Porozot, compositeurs et auteurs bien connus, ont refusé de payer leurs consommations, déclarant qu'ils ne devaient rien puisque le propriétaire du café concert utilisait leurs œuvres à son bénéfice, faisant fi des droits des auteurs et de leur rétribution... » C'est en ces termes que les Gazettes parisiennes relatent en mars 1847 *l'incident du café-concert « Les Ambassadeurs ».* Le procès gagné, l'idée vient à quelques créateurs et éditeurs de fonder (en 1850) le Syndicat des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique. Un an après, le syndicat devient Société, la SACEM est née.

En 1860, la perception des droits d'auteur s'étend à l'ensemble du territoire français. Peu à peu, la jurisprudence précise et complète les principes de la Révolution, pour aboutir finalement à la loi du 11 mars 1957, qui régit actuellement le droit d'auteur en France.

En 1976, la SACEM emploie près de 1.200 personnes dont la moitié est répartie dans toute la France en 120 directions et délégations régionales. Elle gère plusieurs dizaines de millions d'œuvres françaises et étrangères. Toutes ces œuvres sont protégées du vivant de leurs auteurs et après leur mort pendant une période de 50 ans (cette protection est prorogée dans certains cas à 64 ans et 274 jours, en raison du préjudice causé par les 2 guerres mondiales).

Sur le plan international, la SACEM représente également en France la quasi-totalité de la production musicale mondiale grâce à des accords de réciprocité conclus avec une cinquantaine de sociétés d'auteurs étrangères. De plus, en offrant une assistance technique aux organismes nationaux des pays en voie de développement, elle contribue à l'éclosion et à l'enrichissement des patrimoines culturels de ces pays.

En 1935, la gestion du droit de reproduction mécanique d'œuvres est assurée par la Société pour l'administration du Droit de Reproduction Mécanique des Auteurs, Compositeurs et Editeurs. La SDRM est ainsi l'interlocutrice des auteurs auprès des producteurs et importateurs d'enregistrements sonores et audiovisuels.

Fonction Economique

La SACEM perçoit les droits d'auteur, les centralise et les ventile entre auteurs, compositeurs et éditeurs. La répartition, qui se fait 4 fois par an, s'effectue, après déduction des frais de gestion (environ 20 %) :

— par tiers entre l'auteur des paroles, le compositeur, et l'éditeur de l'œuvre en cas d'exécution publique,

(1) Le Particulier n° 1 - HS - 79, p. 2.

60. **CRESCENDO** *(cresc.)* : augmenter progressivement l'intensité du son jusqu'au degré supérieur d'intensité demandé (en veillant à la parfaite maîtrise de la progression de l'augmentation sonore par rapport à la longueur du texte musical sur lequel porte l'effet).
Le terme *crescendo* est souvent remplacé par un signe, appelé "soufflet" :

qui s'applique généralement à des passages très brefs ou simplement à une ou plusieurs notes.

61. **DECRESCENDO** *(descresc.)* : diminuer progressivement l'intensité du son jusqu'au degré inférieur d'intensité demandé (en veillant à la parfaite maîtrise de la progression de la diminution sonore par rapport à la longueur du texte musical sur lequel porte l'effet).
Souvent remplacé par le signe ("soufflet").

CRESCENDO

NB : Comme toutes les variations d'intensité, l'augmentation graduelle du son demandée par le *crescendo* peut être obtenue par une augmentation du volume sonore de l'instrument, par un enrichissement des timbres, par une augmentation de l'effectif instrumental... ou par la combinaison de ces procédés.

62. **CRESCENDO-DECRESCENDO** : augmenter puis diminuer progressivement l'intensité du son. L'intensité de la variation sonore peut être plus ou moins précisée par le compositeur : *p < > (p)* *p < poco > p* *f < ff > f*

63. **DIMINUENDO** *(dim.* ou *dimin.)* : diminuer progressivement l'intensité du son. Cette consigne, quasi-identique à *decrescendo,* s'applique généralement à des séquences plus longues. La présence (possible) d'une ligne de pointillés indique la durée d'application de la consigne.

64. **FORTE-PIANO** *(fp)* : passer d'une attaque *forte* à la nuance *piano* sans transition.

65. **MORENDO** : en mourant. Laisser mourir le son par un *decrescendo* jusqu'aux limites possibles du *pianissimo* et en ralentissant progressivement (cf. [1.42]) - Nuance expressive.

66. **PERDENDOSI** *(perd.)* : en se perdant. Demande une diminution graduelle du volume sonore jusqu'à la quasi-extinction du son, accompagnée le plus souvent d'un *ritardando* (cf. [1.45]) - Nuance expressive.

67. **PIANO-FORTE** *(pf)* : passer d'une attaque douce à la nuance *forte* sans transition.

68. **RINFORZANDO** *(rinf.* ou *rinforz.)* : en renforçant le son. Renforcer brusquement l'intensité d'une seule note ou d'un seul accord pour le mettre en évidence, et retrouver ensuite la nuance initiale.

69. **SFORZANDO** *(sf* ou *sfz)* : en forçant le son. Hausser brusquement d'un degré dans l'échelle des intensités la note ou l'accord concernés, en tenant impérativement compte de la nuance initiale indiquée. Dans une nuance *pp,* la note *sf* sera *p* ; dans un *p*, elle sera *mf,* dans un *mf,* elle sera *f*...
Dans certains cas, l'intensité du *sf* est précisée :
- **sfp,** *sforzando piano* : une note piano dans une nuance *pp*
- **sff,** *sforzando forte* : une note forte dans une nuance *mf*

70. **SMORZANDO** *(smorz.)* : en s'éteignant. Laisser le son s'éteindre progressivement. Cette indication n'influe pas systématiquement sur le mouvement, contrairement à *morendo* [2.65] et à *perdendosi* [2.67].

III. Termes d'affinement de l'intensité et de la nuance.

71. **CALANDO** : baisser, réduire l'intensité du son, et accompagner cette diminution par un *ritardando* (cf. [1.45]).

72. **CON TUTTA LA FORZA** : de toutes ses forces.

73. **DISTANTE** : lointain (nuance expressive).

74. **DOLCE** *(dol.)* : doux. Mêler à une nuance d'intensité voisine de *piano* un caractère de douceur.

75. **DOLCISSIMO** *(dol^{mo})* : très doux. Superlatif de *dolce.*

76. **LONTANO** : lointain, éloigné (nuance expressive).

77. **MEZZA-VOCE** *(m.v.)* : à mi-voix. Nuance plutôt destinée aux voix (voir à *SOTTO-VOCE*).

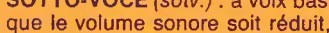
78. **PLENO** : à pleine voix, à plein son.

79. **SOTTO-VOCE** *(sotv.)* : à voix basse. Pendant instrumental de *mezza-voce,* cette nuance exige que le volume sonore soit réduit, retenu.

80. **SPENTO** : éteint, étouffé (nuance expressive).

IV. Indications complémentaires précisant les termes d'intensité.

81. **PIU** : plus. Augmenter l'intensité de la nuance précédente *(più forte :* plus fort).

82. **POCO** : peu. Atténuer la consigne (*poco p* : un peu piano ; *poco forte* : un peu fort ;

poco augmenter un peu et revenir à la nuance initiale).

83. **POCO A POCO** : peu à peu. Veiller à l'application progressive de la consigne (*poco a poco crescendo* : augmenter peu à peu l'intensité sonore).
Peut porter sur des séquences très longues.

84. **SEMPRE** *(sem.)* : toujours. Exprime la continuité d'une nuance (*sempre piano* : rester piano).

85. **SUBITO** *(sub.)* : subitement. Passer sans transition d'une nuance à l'autre (*piano subito* : passer brusquement de la nuance initiale à *piano*).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite
31.11/10 Imprimerie spéciale de l'Editeur

2. LES TERMES ITALIENS D'INTENSITÉ

Dans une partition, les indications d'intensité permettent au compositeur de communiquer à l'interprète ses recommandations concernant la puissance sonore avec laquelle celui-ci devra jouer telle note ou tel passage. Les termes conventionnels utilisés n'en donnent pas une mesure exacte, mais procèdent plutôt d'un jugement se fondant sur des critères auditifs d'une oreille "normale", avec tout ce que cela suppose de relativité et de subjectivité.

L'idée de la notation de l'intensité sonore est vraisemblablement née de la perception de deux nuances opposées : le faible et le fort. Sur le plan historique, c'est au XVI[e] siècle qu'apparaissent les premières indications *piano* et *forte* sur des textes musicaux (Gabrieli, Banchieri...). Cependant, l'apparition d'indications sur la variation d'intensité, prenant en considération la courbe dynamique engendrée par le passage d'une intensité à une autre, n'intervient que plus tard, au cours du siècle suivant (indications *crescendo* et *decrescendo*).

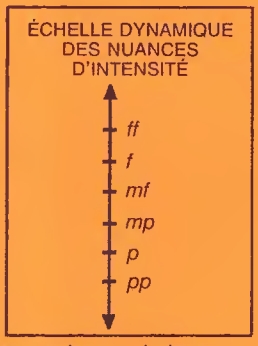
La tradition d'absence ou de quasi-absence d'indications se maintient jusqu'au début du XVIII[e] siècle (J.S. Bach en fait un usage restreint), et il faut attendre le XIX[e] siècle, avec Beethoven, puis les compositeurs romantiques, pour voir les indications d'intensité gagner en raffinement et en diversité, admettre des divisions plus fines de l'échelle dynamique (*mp, mf*), se nuancer à l'extrême en intégrant des subtilités liées au mouvement (*), à la dynamique, à l'expression et au caractère.

Les termes italiens d'intensité et de nuances sont alors universellement adoptés, tandis que certains compositeurs choisissent de les traduire dans leur langue maternelle (Schumann, Wagner, d'Indy, Debussy, Ravel...).
Notons par ailleurs l'orientation prise par la musique contemporaine qui conduit à l'intégration définitive de l'intensité dans les paramètres déterminant le son, aux côtés du timbre, de la hauteur et de la durée (cf. Messiaen : *Modes de Valeur et d'Intensité*).

Le présent lexique se propose de donner une définition schématique des termes d'intensité les plus usités, à la lumière des précisions développées dans ce préambule.

Note : Les références entre crochets [ ] renvoient à des termes du lexique:
[1.45]=fiche lexique n°1 *"Les termes italiens de mouvement"*, terme n°45 *"ritardando"*.

I. Principaux termes d'intensité



50. **FORTE** *(f)* : fort. Exprime un degré d'intensité du volume sonore, mais n'en donne pas une mesure (que seule pourrait donner une notation en décibels).
51. **FORTISSIMO** *(ff)* : très fort. Superlatif de *forte,* qui peut être nuancé à l'extrême par :
    • TRIPLE FORTE *(fff)* : plus fort que *ff*
    • QUADRUPLE FORTE *(ffff)* : le plus fort possible
52. **MEZZO-FORTE** *(mf)* : moyennement fort. Atténuation de *forte,* cette nuance d'intensité se situe entre *mezzo-piano* et *forte* dans l'échelle dynamique (cf. encadré ci-contre).
53. **MEZZO-PIANO** *(mp)* : moyennement faible. Léger renforcement de la nuance *piano,* qui, dans l'échelle dynamique, vient s'intercaler entre *piano* et *mezzo-forte.*
54. **PIANISSIMO** *(p)* : très faible, avec une intensité minimale. Superlatif de *piano,* qui peut être nuancé à l'extrême par :
    • TRIPLE PIANO *(ppp)* : plus faible que *pp*
    • QUADRUPLE PIANO *(pppp)* : le plus faible possible
55. **PIANO** *(p)* : faible, doux. Exprime un faible degré d'intensité du volume sonore (sans en donner une mesure exacte).

II. Termes de variations d'intensité.

56. **ABBASSANDO** : en abaissant.
57. **AFFIEVOLENDO** : en affaiblissant.
58. **AMPLIANDO** : en agrandissant.
59. **ATTENUANDO** : en atténuant.

(*) cf. notre fiche lexique *1. Les termes italiens de mouvement.*

MUSIQUE & CULTURE

LE BALLET (1)

Depuis son avènement, au cours du XVIe siècle, et à toutes les époques de son développement, le ballet est resté l'un des spectacles les plus prisés et le reflet fidèle des idées et de l'actualité du temps.

C'est ainsi que sa définition traditionnelle, telle qu'elle est formulée par Compan au XVIIIe siècle : « *Une action théâtrale qui se représente par la danse aidée par la musique* » se voit élargie à l'expression des émotions, des sentiments, des mouvements de l'âme et de la pensée, comme encore à l'ouverture sur le domaine du rêve et de l'irréel.

ORIGINES

« Dès la plus haute Antiquité, note A. Verchaly, la danse est étroitement liée à la musique ; tantôt elle s'associe spontanément à des rites sacrés ou profanes, tantôt elle se met au service d'un spectacle et annonce le futur ballet » (1).

C'est à l'époque de la Renaissance et de sa « révolution humaniste », que sont nées en France et en Italie les deux formes modernes de l'art lyrique : l'opéra et le ballet. « Rétablir l'union intime de la parole et du chant avec la pantomime et la danse, réanimer le chœur, ses évolutions et ses hymnes, retrouver par la fusion des arts, l'unité du théâtre qu'avait connue l'Antiquité, fut, dans le grand mouvement néo-grec du XVIe siècle, le rêve des poètes à Paris et à Florence » (2).

C'est dans les divertissements de château que s'élaborent les éléments des futurs **ballets de cour** : *entremets* * de danses et d'acrobates, fêtes de bonnes villes avec cavalcades et chars à pantomimes, *mômeries* * avec masques et déguisements... La danse-pantomime, jusqu'alors pratiquée surtout par la classe paysanne, est en train de conquérir les milieux aristocratiques, alors que, par ailleurs, l'invention de l'imprimerie favorise la diffusion de nombreux recueils pour le luth, la guitare et le clavier, constituant un abondant répertoire pour les chorégraphes.

De simple épisode d'un *entremets* ou d'une *mascarade* *, le ballet s'organise suivant un plan poétique en *entrées* * (ou scènes) s'intercalant entre les parties chantées et les pièces instrumentales. A l'imitation des Italiens, les poètes de la Cour, dont Baïf, le fondateur de l'Académie de Musique et de Poésie (1571), puisent leurs thèmes et leurs sujets dans la mythologie, l'histoire et la fable, délaissant les thèmes d'inspiration biblique du Moyen Age. Et, précise Sainval, « toujours ils s'efforçaient de bien accorder la mesure de leurs vers et de leur musique avec les pas et les mouvements des danseurs. »

En 1572, à l'occasion du mariage du futur Henri IV avec Marguerite de Valois, Baïf improvise un ballet *de douze nymphes* sur une musique de Claude le Jeune et J. Thibault de Courville. L'année suivante, la reine-mère offre aux ambassadeurs polonais un ballet dansé *par seize dames et demoiselles* et accompagné de trente violons.

Le ballet venait de conquérir une place d'honneur à la Cour, et toutes les manifestations éclatantes qui jalonnent son évolution conduisent à la forme du **ballet de cour**, qui marque le triomphe de la danse figurée.

LE BALLET DE COUR

Circé ou le Ballet comique de la Reine (1581), imaginé par le danseur et violoniste italien Baltazarini de Belgiojoso en collaboration avec le compositeur Jacques Salmon, est considéré comme le premier véritable ballet de cour, respectant, en dépit de sa diversité, l'unité d'action. L'exécution de cet énorme ouvrage, donné pour les noces du duc de Joyeuse avec Marguerite de Lorraine, sœur de la reine, dura de dix heures du soir à trois heures du matin et se déroulait dans un luxe inouï de décors, de machines représentant des monstres au milieu de figurants vêtus de riches costumes.

Pour la première fois, les entrées qui auparavant se succédaient sans liens entre elles, sont commandées par le sujet et permettaient à « l'action » d'offrir une véritable tenue théâtrale. Musique, poésie, chorégraphie, décoration, éclairage, artifices de mise en scène sont étroitement unis pour concourir à la réalisation d'un spectacle « total ».

---

1. Marc Honegger : **Science de la musique** (Ed. Bordas)
2. Pierre Michaut : **L'Histoire du Ballet** (P.U.F.)

Le retentissement du *Ballet de la Reine* est immense et prolonge pendant cent ans la vogue du genre. Dans la préface, Beaujoyeulx, qui a réglé cet illustre Ballet, définit très précisément la nouvelle esthétique, bien dans le goût français, qui par ailleurs porte en elle le germe de l'opéra : *« ...Ainsi j'ay animé et fait parler le Balet, et chanter et resonner la Comédie : et y adioustant plusieurs rares et riches représentations et ornements, je puis dire avoir contenté en un corps bien proportionné, l'œil, l'oreille et l'entendement. »*

Il ne peut évidemment plus s'agir d'un spectacle populaire, mais bien d'un divertissement de princes, conçu pour *« charmer les loisirs d'une élite et assaisonner ses plaisirs. »* Le Ballet de cour se développe amplement sous les derniers Valois et connaît sa plus grande vogue sous Henri IV et Louis XIII: *Alcine* (1610) *La Délivrance de Renaud* (1617), *l'Aventure de Tancrède en la Forêt enchantée* (1619)...

Le Ballet Comique de la Reine : entrées des tritons.

Caractéristiques de la forme

— Le développement d'une action cohérente et suivie régit logiquement les divers épisodes dramatiques, musicaux et chorégraphiques ;

— L'élément narratif est confié à des récitants parlant ou chantant, invisibles du public et « doublant » l'acteur en scène ; le livret est distribué au public ;

— La musique est toujours le fruit d'un travail collectif distinguant d'une part la composition mélodique et le réglage des pas, et d'autre part les arrangements et l'orchestration ; elle comprend la musique vocale, récits et chœurs, et de la musique instrumentale caractérisées par deux sortes d'airs de ballet : les uns, de caractère imitatif, descriptif ou burlesque, accompagnent les pantomimes ; les autres, des danses figurées aux dessins géométriques ;

— Le décor est du type « simultané » avec des éléments mobiles, machines et chars, nuages mécaniques... jusqu'à la fin du XVIe siècle, où apparaît le décor « successif » avec panneaux mobiles pivotants, toiles peintes tombant l'une devant l'autre,...

— Décors et costumes, de couleurs vives, chargés d'or, d'argent, d'étain, sont des plus luxueux et des plus fastueux ;

— La chorégraphie distingue les Entrées et le Grand Ballet (ou apothéose finale).

Les Entrées, à valeur expressive, sont des évolutions de masques, tritons, naïades, démons, faunes, amours ; des intermèdes de métiers ou des scènes rustiques de bûcherons... La chorégraphie de ces entrées fait à la pantomime la part la plus large : *« Les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par les paroles »*, écrivait de Pure en 1668. Elles donnent lieu à des défilés ou à « des évolutions collectives réglées sur des tracés géométriques, par des pas marchés ou glissés, coupés de saluts, de révérences et de coquetteries de la démarche ou du geste. C'est l'art des figures... » (2)

Le Grand Ballet, auquel participent les grands personnages (dont les rois de France), est dégagé de toute signification dramatique. « Les évolutions des sujets étaient, de même façon, formées de pas glissés, marchés, avec des saluts, des révérences, exécutés sur des tracés divers, en rangs ou en carrés, en rond, en croix, en sautoir, se poursuivant, se fuyant ou s'entrelaçant... » (2) *« Mélanges géométriques,* dit Beaujoyeulx, *de plusieurs personnes dansant ensemble sous une harmonie de plusieurs instruments. »*

Le Roi-Soleil dans le Ballet de la Nuit de Lully.

COMEDIE-BALLET ET TRAGEDIE-BALLET

Après les premières représentations d'opéras italiens à Paris, Lully, qui a déjà monté un nombre impressionnant de ballets de cour pour les divertissements de Versailles depuis 1652 (dont le célèbre *Ballet de la Nuit* (1653) et qui voit le genre s'épuiser, donne, en collaboration avec Molière, le *Mariage forcé* (1664), premier ouvrage d'une brillante série de **comédies-ballets** que développent les talents conjugués des « deux Baptiste » : *Le Sicilien* (1667), *Georges Dandin* (1668), *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) qui marque la fin de cette collaboration. Leur formule tient des

farces italiennes ; ils ajoutent à la comédie des récits, des chansons, des danses, des chœurs, des drôleries... si bien que la part impartie à la musique et aux danses est très importante.

En 1673, après s'être fait attribuer le privilège de l'Opéra, Lully met au point, avec le concours d'un chorégraphe de génie, Pierre Beauchamp, maître des ballets de l'Opéra, un ouvrage de forme achevée et originale : la **tragédie-ballet**, *Cadmus et Hermione*.

Scène du Triomphe de l'amour de Lully.

Dans la tragédie-ballet de Lully, qui connaîtra une expansion prodigieuse, et s'imposera à toute l'Europe, face à l'opéra italien, par son style musical et sa chorégraphie, le récit conserve sa prédominance sur la danse. Celle-ci a cependant sa part dans l'action dont elle doit animer les développements et embellir le poème dramatique. Le librettiste Quinault excelle à faire naître les occasions de divertissements, fêtes de bergers, ballets d'action, prologues mythologiques... » (2).

« Pour le choix des sujets et la mise en scène, la Tragédie-Ballet diffère peu des spectacles antérieurs ; la musique par contre s'est développée, enrichie, et la danse a pris un caractère nouveau. C'est dans ces danses, brillantes, variées, que les contemporains virent la révolution apportée par Lully. Même si sa manière de « baladin », plus sauteur que danseur, le gênait, du moins savait-il exactement ce qu'il voulait voir réaliser, et aux répétitions il pouvait montrer aux danseurs ce qu'il attendait d'eux. Il travaillait avec son collaborateur, le maître de ballet, comme il faisait avec son librettiste et son décorateur : corrigeant, supprimant, remaniant, intervertissant les entrées, substituant d'autres danses plus conformes à l'action. Comme il était obligé de représenter des triomphes, des sacrifices, des enchantements et des fêtes galantes qui exigeaient des airs caractérisés par la danse, il fit choix de tout ce que la France avait de plus habiles danseurs (2).

De cette époque date d'autre part l'apparition des premières danseuses sur la scène. Ainsi, pour la reprise à Paris du *Triomphe de l'Amour* en 1681, Mlle La Fontaine danse seule les entrées du ballet. Mlle Subligny lui succédera avec un égal succès. En outre, dès la fondation de l'Académie Royale de Musique en 1671, le ballet n'est plus un divertissement auquel participent le roi et les courtisans, mais un spectacle exécuté par des danseurs professionnels.

C'est ainsi que la profession s'organise et reçoit la sanction de l'Etat dans la forme la plus officielle du temps : une Académie, ce qui répond bien au souci du siècle de choisir, clarifier, codifier. Le privilège accordé aux fondateurs de l'Académie Royale de Danse (1661) spécifie que cette institution, animée par treize maîtres à danser constitués en « Conseil des anciens », a pour objet de rétablir l'art de la danse dans sa perfection. L'Académie cessera d'exister en 1780.

C'est, d'autre part, au début du XVIIIe siècle qu'est créée l'Ecole de Danse de l'Opéra. Un règlement de 1713 prescrit aux directeurs Francine et Dumont de « *choisir les meilleurs sujets pour la voix, la danse et les instruments pour leur apprendre gratuitement leur métier* » à l'Opéra.

Cette institution établit ainsi dès la période classique un style proprement français, qui se voit perpétuer en filiation directe jusqu'à nos jours, et qui se reconnaît aisément dans le Ballet actuel de l'Opéra.

L'OPERA-BALLET

Peu à peu, la tragédie-ballet cède la place à l'**opéra-ballet** inauguré par Campra, auteur fécond de vingt-cinq opéras et ballets, et dans lequel « les ballets, constructions factices, sont une suite de morceaux indépendants réunis par de vagues analogies de temps et de lieux » (2).

De poésie muette et de divertissement gracieux et expressif, ne subsiste plus que le goût du merveilleux, des prologues et des apothéoses galantes. « Les danseurs, note A. Verchaly, s'attachent à développer leurs qualités techniques, à se mettre en valeur plutôt qu'à respecter le caractère de leur entrées » (1).

Parmi les modèles du genre, mentionnons *L'Europe galante* (1697), *Les Fêtes Vénitiennes* (1710), *Le Ballet des Eléments* (1725), *Le Ballet des Sens* (1732) de Campra, *Aline, reine de Golconde* (1766) de Monsigny...

Avec Rameau, « les divertissements dansés des opéras-ballets cherchent à se lier à l'action. Intercalés dans les actes ou aux entr'actes, ce ne sont pas de frivoles interruptions du développement dramatique, mais des *allégories dansantes* exprimant un moment de l'action... » (2).

« Les Français sont alors les grands fournisseurs de la musique de ballet en Europe. Dans l'opéra italien, la danse, indépendante de l'action, se place toujours entre les actes. *Les entr'actes,* écrit Grosley en 1758, *sont remplis par des ballets fort communs, sans liaison ni rapport à la pièce, et d'autant plus disparates qu'ils s'exécutent sur des airs français, dont le mouvement, plus marqué que celui des airs italiens, les rend plus propres à cet objet.*

...L'emploi de la danse d'action se généralise avec L. de Cahuzac, qui revendique l'idée d'avoir fait de la danse, avant J. G. Noverre, « une partie nécessaire du sujet principal ». Avant 1750 le terme de pantomime apparaît fréquemment chez Rameau (dernière scène de Pygmalion, 1748 ; enlèvement d'Orithie à la fin du 2e acte des Boréades, 1764). Le musicien, qui, à l'encontre de Lully, n'est pas danseur, contribue largement à l'accroissement des possibilités d'expression de la danse. Qu'il adopte la construction binaire, la forme du rondeau ou celle de la chaconne, son plan n'est plus jamais strict. Il renonce parfois à la carrure lorsque l'air exige une chorégraphie spéciale. « C'est là notre vraie symphonie française », écrit à juste raison le président de Brosses (Lettres familières écrites d'Italie, 1740) à propos de ses airs à danser.

L'apparition du b. pantomime soulignait l'importance croissante dans la danse du ressort dramatique et l'unité de conception du b., bientôt transformé en b. d'action par Noverre. » (2)

Pendant vingt-cinq ans, les opéras-ballets et les ballets de Rameau se succéderont : *Hippolyte et Aricie* (1733), *Les Indes galantes* (1735), *Zaïs* (1748), *Les Paladins* (1760)... *Castor et Pollux* offre un remarquable exemple d'équilibre entre le drame et le spectacle, avec sa saisissante danse des Scythes, les funérailles, l'entrée des athlètes vainqueurs de Lyncée, la scène des enfers, celle des ombres heureuses et le grand ballet si dual de l'apothéose.

VERS LE BALLET MODERNE

La conception d'incorporer la danse dans une intrigue dramatique et de faire de la chorégraphie une expression des sentiments est en régression, dans la mesure où, ainsi que le note Cahuzac « *tous les danseurs ne se soucient que de la partie mécanique de leur art* ». La compétition à laquelle se livrent les virtuoses de la danse permet d'élaborer des méthodes nouvelles, de préciser et d'accroître les éléments de la gymnastique saltatoire sans perdre de vue l'harmonie plastique du geste et des lignes.

La danse connaît une véritable transformation ; aux *figures* tracées virtuellement sur le plancher et exécutées en lourds costumes, se superpose une *exécution* développée dans l'espace, utilisant le jeu complexe de tous les gestes et mouvements des diverses parties du corps. L'ampleur du mouvement augmente, la configuration des « pas » dans l'espace se complique et se perfectionne. « En même temps l'*en-dehors,* principe d'équilibre, qui place les pieds, les genoux et les cuisses du danseur *ouverts et tournés,* développe le bond. Joint au *plié,* l'en-dehors va donner l'essor aux temps sautés, à la batterie, à la pirouette » (2). Et, avec la conquête de l'élévation, la danse s'achemine vers les épanouissements prochains de la période romantique et de la période moderne.

Les notations chorégraphiques, qui se limitaient aux seuls tracés des déplacements sur le sol, se compliquent à présent de signes accessoires concernant les mouvements des bras, des genoux, des pieds.

La grande mutation qui s'amorce sous le début du règne de Louis XVI, va provoquer la réforme prometteuse du théâtre, qui voit l'opéra traditionnel succomber sous l'assaut des Bouffons et du drame lyrique de Glück, et le ballet connaîtra la révélation de Jean-Georges Noverre.

* *LEXIQUE*

Entremets : ballets ou pantomimes accompagnés de chœurs et d'instruments, exécutés durant les festins aux XIVe et XVe siècles.

Mômerie : dérivé de l'ancien français *momer* : se déguiser.

Mascarade : divertissement à grand spectacle donné par des personnages masqués comportant des récits, prétextes à ballets, dont les vers commentaient les danses muettes et pantomimes.

Entrée : nom donné au XVIIe siècle, aux diverses scènes du ballet de cour, chacune formant un tout se rattachant au sujet par un caractère commun sans avoir obligatoirement un rapport direct avec les autres.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite Imprimerie Spéciale de l'Editeur

LE BALLET (2)

LE BALLET MODERNE : J. G. NOVERRE

Jean-Georges Noverre (1727-1810) a fait ses débuts à la Foire Saint-Laurent dans des vaudevilles de Ch. S. Favart et en contact avec les musiciens de l'Opéra-comique. Au cours de sa longue carrière, il a conçu environ cent cinquante ballets au hasard de ses nombreux déplacements à Londres, à Lyon, à Stuttgart dont il fit durant ses sept années de présence la métropole de l'art du ballet et le centre des idées nouvelles ; à Vienne où, de 1767 à 1774, il monta cinquante ballets, dont les *entrées* d'*Alceste,* de *la Fête des Matelots* et de *Pâris et Hélène* de Glück ; à Milan, et enfin à Paris, où, déjà illustre et comblé de gloire, il est nommé maître des ballets de l'Opéra en 1776, succédant à Auguste Vestris, alors un des plus prestigieux danseurs d'Europe. Il y restera jusqu'en 1781, donnant entre autres *Les Caprices de Galathée,* premier ballet sans chant et dont la musique n'est qu'un pot-pourri de divers auteurs arrangé par François Garnier ; *Les Petits Riens* sur la musique que lui donna Mozart et qui « fit programme » avec le premier spectacle des Bouffons ; *Annette et Lubin, la Toilette de Vénus* et les divertissements d'*Echo et Narcisse* de Glück.

Auguste Vestris
(dessin d'Isabey)

Comme Glück à la même époque faisait prévaloir le drame musical, Noverre venait pour établir la danse d'expression, le drame chorégraphique, réalisant l'union de la pantomime et de la danse, pour obtenir des expressions et des effets plus variés et plus intenses. Il voulait que la danse, comme la peinture, la sculpture et la poésie, exprimât des idées et des passions.

Dans cet esprit, il a été amené à réduire les déploiements de virtuosité auxquels se complaisaient les danseurs et à limiter l'emploi de la *pirouette,* alors nouvellement introduite : « *Il est ridicule de sacrifier l'expression et le sentiment à l'adresse du corps et à l'agitation des jambes* » ; il réclamait également l'abandon des masques et prônait l'adoption d'un costume rationnel, et l'entente préalable entre le musicien et le chorégraphe. Il formulait encore avec une sûreté et une profondeur de vues magistrales les règles de *l'en-dehors.*

Si son action réformatrice fut contestée en son temps à Paris, ses idées ne tardèrent pas à s'imposer de manière décisive. Il revient à Noverre d'avoir créé, le **ballet d'action,** et au-delà de celui-ci le **« spectacle de danse »** indépendant, se suffisant à lui-même, le ballet « en soi », tel qu'il est encore conçu aujourd'hui.

L'école chorégraphique française connaît à cette époque un prestige et un rayonnement européens, renforcés par l'ascendant de figures telles que J. G. Noverre, Louis Dupré, Marie Sallé, Camargo et Duport. Après Noverre, le nom le plus illustre du ballet européen fut celui de l'Italien Salvatore Vigano, qui reçut son éducation chorégraphique à Paris et qui mit au point la formule de la *pantomime dansée, et non marchée comme dans les ballets français,* consistant en une mimique expressive et une gesticulation réaliste ou stylisée, étroitement liée à la cadence de la musique. Les musiques sur lesquelles il liait rythmiquement ses vastes compositions étaient généralement empruntées à Beethoven, Spontini, Haydn, Grétry...

LE BALLET ROMANTIQUE

Après la poésie, le roman et la peinture, le théâtre consacre à son tour le triomphe du romantisme, entre 1825 et 1831. Walter Scott, Ossian, Byron, Goethe et surtout Shakespeare vont dominer la pensée et l'inspiration des artistes du ballet, des librettistes et des chorégraphes ; de nouveaux sujets vont apparaître.

La danse romantique développe les acquis de l'époque antérieure. En 1826, à Vienne, Marie Taglioni monte sur les pointes ; cette nouvelle conquête modifie les allures de la danse en allongeant les lignes, en transformant l'aplomb et la démarche. L'acquisition de l'*en-dehors* multiplie les possibilités techniques : amplitude des gestes, parcours, envol des *jetées* et des sauts. « La ballerine devint un être plus léger, aérien. La danse qui, jusque-là était un spectacle concret et sensuel, s'offrit pour incarner les rêves et la nostalgie des poètes... » (1).

Bien que méprisé par les grands musiciens romantiques, le ballet traverse une période de faste, dominée entre 1830 et 1850, par l'art consommé de trois danseuses formées à l'école française : Marie Taglioni (1804-1884), Fanny Elssler (1810-1884) et Carlotta Grisi (1819-1899). Malgré tout, il porte en lui les germes de sa décadence.

Sur le plan musical, le pastiche règne en maître. Des compositeurs connus « composent ou arrangent » leurs propres œuvres ou celles de leurs confrères, comme Méhul, Berton, Habeneck (*Le Page inconstant,* 1823, d'après les *Noces de Figaro* de Mozart). D'autres composent leurs propres ballets : H. Darondeau (*Acis et Galathée, 1805 ; les deux Créoles, 1806*) ; R. Kreutzer (*Paul et Virginie, 1806 ; Les amours d'Antoine et Cléopâtre*), D. G. Steibelt (*La Fête de Mars, 1806*), L. J. F. Hérold (*La Somnanbule, 1827 , Lydie, 1828*)...

Avec *La Sylphide* (1832) de J. M. Schneitzhoeffer, le ballet s'engage dans une nouvelle voie, abandonnant la grandeur tragique pour un monde enchanté. « La génération qui avait vibré aux hautaines mélancolies de Châteaubriand, aux tendres plaintes de Lamartine, s'offrit avec ferveur à la fascination de cette poétique féerie, qui semblait chercher dans le monde irréel du rêve la revanche ou la compensation d'une réalité mesquine ou décevante » (1). L'œuvre fut accueillie avec un enthousiasme délirant ; Théophile Gautier fit l'éloge de la danseuse Marie Taglioni, rapprochant son nom de ceux de Lamartine et de Byron. La chorégraphie avait été réalisée par le père de la danseuse, Philippe Taglioni, les décors par Cicéri. Eugène Lamy, le peintre des fêtes du siècle, avait dessiné pour l'occasion la robe demi-longue de tarlatane blanche, légère et bouffante, et le corsage étroit, qui sont restés le costume lilial de la ballerine « romantique » ; avec la couronne de roses blanches et les airs de libellule, « ce costume achève la transformation de la femme, détachée de sa condition et séparée du temps » (1). Sur le plan chorégraphique, les scènes de pantomime restaient encore très développées ; les passages de danses, solis, pas de deux, s'inséraient dans les scènes mimiques, le corps de ballet restant quasi immobile, rangé autour du théâtre. Une part égale à la danse elle-même revenait aux « machines » dans les scènes fantastiques ; un véritable carrousel installé dans les cintres manœuvrait douze ou quinze figurants aériens.

De g. à dr. : Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Lucile Grahn et Fanny Cerrito (lithographie du XIX• siècle)

A la suite de Schneitzhoeffer, Adolphe Adam, déjà connu par *La Fille du Danube* (1836) créée par Fanny Elssler, et *Les Mohicans* (1837), compose le plus classique des ballets romantiques : *Giselle.* Cette œuvre, d'après un livret de Vernoy de Saint-Georges sur une idée de Théophile Gautier, est créée le 28 juin 1841 à l'Opéra par Carlotta Grisi, dans une chorégraphie de Jean Coralli et de Jules Perrot. Le succès est immense et l'enthousiasme unanime. « Le charme poétique de l'émouvante élégie chorégraphique qu'est *Giselle,* le contraste entre le pittoresque du premier acte et le surnaturel étrange du second, l'adroit équilibre entre l'élément dramatique et l'élément purement chorégraphique, le caractère constamment narratif de la danse, ravirent le public. La danse s'identifie à l'action. Presque sans recours aux machines et aux vols, la chorégraphie, par le choix de son vocabulaire plastique, par l'allure immatérielle et éthérée des figures d'élévation, arabesque et grand jeté, nous entraîne dans l'univers surnaturel » (1).

Giselle, qui ne quittera plus le répertoire, consacre en fait le nouveau style de ballet inauguré par l'Opéra de Paris, et reste le modèle sur lequel les chorégraphes s'efforcent de mettre en valeur le talent des ballerines. De nombreux compositeurs sont liés à ce style de ballet : C. Gide (*Le Diable boîteux,* 1836, monté pour F. Elssler) ; A. Thomas (*Gipsy,* 1839) ; J. F. Burgmüller (*La Péri,* créé en 1843 par C. Grisi, un ballet asiatique et fanstastique de Carelli avec le pas du Songe, le pas de l'Abeille et un saut acrobatique de cinq mètres dans les bras de son partenaire) ; Pougni-Perrot (*la Esmeralda,* 1844), F. Benoist, H. Potier..., etc.

●

Parallèlement, dans le cadre des divertissements, le ballet continue à rehausser l'opéra. Spontini lui réserve une place dans *Ferdinand Cortez* (1809). A partir de 1828, date de la première représentation de *La Muette de Portici,* qui peut être considéré par la forme comme le premier opéra romantique, et dans lequel Auber a l'idée de confier un rôle — celui de Fanella la muette — à une danseuse (Mlle Noblet), le ballet s'impose dans toute œuvre dramatique : Adam, Hérold, Halévy, Meyerbeer, qui en fait le « clou » de *Robert le Diable* (1831), A. Thomas ; à l'étranger : Weber (*Obéron*), F. von Flotow (*Stradella, Martha*), Donizetti (*La Favorite*)... jusqu'au jeune R. Wagner, contraint d'en écrire un pour la représentation de *Tannhäuser* à Paris (1861) : cette pantomime du *Vénusberg* fut réglée par Lucien Petipa (le frère de l'illustre Marius Petipa).

(1) Pierre MICHAUD : « **Histoire du ballet** » (P.U.F.)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite **IREG - Strasbourg**

LE BALLET (3)

A la fin du XIX[e] siècle, le ballet romantique s'installe dans la décadence. Les musiques deviennent de plus en plus insipides ainsi que les ballets. D'ailleurs, aucun musicien «sérieux» ne se risque à écrire pour un art qui s'apparente à la galanterie. Et ce, même si Léo Delibes relève quelque peu le niveau avec *Coppélia** (1870) et *Sylvia* (1876). Lorsque *Namouna* de Lalo (dont Lifar fera plus tard sa *Suite en blanc*) est créée en 1882, cette partition est jugée «trop savante», «indansable»... en un mot «symphonique», condamnation suprême pour une musique de ballet!

En Russie, si la tradition romantique se poursuit, l'état de la musique n'est guère plus brillant: les partitions destinées à la danse sont écrites exclusivement par des compositeurs appointés comme «compositeurs de ballet». Pourtant, un jour, le théâtre du Bolchoï commande une musique de ballet à un «vrai» musicien: Tchaïkovsky. Il s'agit du *Lac des Cygnes* (1877). Malgré l'échec de la création à Moscou, le célèbre maître de ballet Marius Petipa lui commandera encore *La Belle au Bois dormant* (1890) et *Casse-Noisette** (1892). Et c'est de cette école russe, dont le centre se fixe à St-Petersbourg, que va naître un renouveau du ballet.

LE XX[e] SIECLE

Dans ce siècle de libération, la danse entreprend tout naturellement la conquête de son indépendance:

Isadora DUNCAN, ennemie du ballet classique et de ses règles, exprime sa révolte par l'éloquence innée de sa danse, en évoluant devant un rideau, pieds nus et vêtue d'une tunique grecque, sur des partitions de Chopin, Mendelssohn, Schubert ou Gluck, Verdi... Elle influencera d'ailleurs très fortement Michel Fokine, l'un des plus importants chorégraphes des BALLETS RUSSES.

LES BALLETS RUSSES! Combien cette célébrissime troupe a-t-elle excité les imaginations et fait couler d'encre! Cet âge d'or du ballet et de la musique de ballet se résume à un nom: Serge de DIAGHILEV, animateur et directeur de la Compagnie, audacieux, génial et clairvoyant. En s'appuyant sur une équipe exceptionnelle, il réalise la synthèse vivante de 3 arts (musique, danse et décoration) désormais inséparables, et qui assurent à l'œuvre son unité et sa splendeur. En répondant aux commandes de Diaghilev, Stravinsky fait à la danse quelques-uns de ses plus beaux cadeaux: *L'Oiseau de feu** (1910), *Pétrouchka** (1911), *Le Sacre du Printemps* (1913) puis *Noces, Pulcinella...* D'autres compositeurs vont suivre le mouvement: Ravel (*Daphnis et Chloé**, *La Valse...*), Debussy (*Jeux...*), Falla (*Le Tricorne**) etc. Si l'on consulte la liste des musiciens et peintres qui collaborent, le palmarès est impressionnant: on y retrouve presque tous les grands noms de notre époque. Et peu à peu, dans l'esprit du public, un changement s'opère: à la notion d'aimable divertissement, succède celle d'un art expressif, capable de traduire toutes les émotions.

Prenant exemple sur les BALLETS RUSSES, de nombreuses compagnies se créent, telle celle d'Anna Pavlova ou celle d'Ida Rubinstein, riche mécène qui après avoir été l'une des vedettes de Diaghilev, monte des spectacles à partir de 1921 en s'assurant le concours de peintres, musiciens, chorégraphes et librettistes en renom (*Le Martyre de St-Sébastien, Le Baiser de la fée, Le Boléro** de Ravel, etc...).

De 1920 à 1925, les BALLETS SUEDOIS de Rolf de Maré font appel à des peintres d'avant-garde: Léger, Chirico ou Picabia (*Jeux, les Mariés de la Tour Eiffel** 1921, *l'Homme et son désir, La Création du monde**, *Relâche...*). Quant aux BALLETS RUSSES de MONTE-CARLO du Colonel de Basil, ils poursuivent l'œuvre de Diaghilev avec la participation de plusieurs membres de l'ancienne compagnie et de Massine.

A Paris, Serge Lifar préside aux destinées chorégraphiques de l'Opéra en portant à son apogée le style néo-classique dont il est le créateur. Pendant près de 25 ans, il y donnera plus de 50 ballets (*Icare, La Suite en Blanc, Le Chevalier et la Damoiselle...*).

En Allemagne, Kurt Joss présente en 1932 sa désormais fameuse *Table verte* sur une musique de Franz Cohen. Ce ballet, véritable pamphlet pacifique, est peut-être le chef-d'œuvre de l'expressionnisme chorégraphique.

A Londres, s'installe en 1931, le SADLER'S WELLS BALLET fondé à l'instigation de Ninette de Valois, qui devient en 1957 le ROYAL BALLET de Grande-Bretagne par charte royale. La troupe connaît rapidement succès et réussites grâce à de brillants danseurs comme Margot Fonteyn.

Aux U.S.A., Martha Graham forme sa propre troupe, qui fournit la meilleure illustration de sa méthode, fondée essentiellement sur la technique du mouvement. C'est elle qui ouvre aux chorégraphes des voies insoupçonnées en leur fournissant des moyens d'expression nouveaux.

Après la grande époque du Ballet Danois représenté par A. Bournonville, le Danemark vit, à partir de 1931, une période florissante grâce à Harold Landler, maître de ballet qui compose de nombreuses chorégraphies originales. Après son départ, Véra Volkova (1904-1975) modifiera profondément le style du Ballet Danois.

LE BALLET CONTEMPORAIN

Après la 2e guerre mondiale, le ballet connaît un véritable renouveau. Dès 1945, les jeunes artistes expriment dans leurs tentatives audacieuses les préoccupations d'une génération inquiète.

En France, Roland Petit anime dès 1945 la troupe des Ballets des Champs-Elysées qui s'impose rapidement avec sa pléiade de jeunes talents (Jean Babilée, Jeanine Charrat, Renée Jeanmaire, Ludmilla Tcherina...). Après les succès des débuts (*Jeux de cartes, les Forains, le Jeune homme et la Mort...*) la troupe décline rapidement et Roland Petit entreprend de former sa propre compagnie. C'est en 1949 qu'il présente à un public londonien enthousiaste, sa version de *Carmen* qui consacre Zizi Jeanmaire. Actuellement, installé à Marseille, il s'occupe de l'une des troupes françaises les plus dynamiques.

Les BALLETS de MONTE-CARLO, quant à eux, sont créés par le marquis de Cuevas et mettent en avant les noms de Tamara Toumanova, Rosella Higthower, Georges Skibine... Comme jeunes créateurs de compagnie, l'on peut encore citer Jeanine Charrat, Anton Dolin (LONDON'S FESTIVAL BALLET), Jérôme Robbins (NEW YORK CITY BALLET)...

Peu à peu l'audience des spectacles de danse s'élargit grâce à de nouvelles initiatives et à la diffusion que lui assurent la T.V. et les festivals de danses et de musique. Maurice Béjart se fait brusquement reconnaître en 1955 avec sa *Symphonie pour un homme seul* sur une musique concrète de Pierre Henry. En 1959, *le Sacre du Printemps** marque la fondation du BALLET du XXe siècle et l'établissement de Béjart à Bruxelles. Inventeur d'un style baroque et dépouillé, il tente par ailleurs d'intégrer à la danse des éléments sonores nouveaux: bruits, percussion, parole. De plus, il fonde son école – MUDRA – («le geste» en sanskrit) pour améliorer l'enseignement chorégraphique des jeunes en l'ouvrant à d'autres disciplines et d'autres cultures.

Aux U.S.A., Merce Cunnigham prononce en 1950 le divorce entre la chorégraphie et la musique (avec la complicité du compositeur John Cage*) et modifie les bases de l'art du geste dans le temps et l'espace: ses créations, caractéristiques par leur démarche aléatoire, sont inspirées du surréalisme. Quant à Balanchine, après avoir débuté aux Ballets Russes, il mènera un dur combat d'où naîtra le ballet américain. Il est actuellement le maître incontesté dans le domaine de la danse pure, de la chorégraphie abstraite. Avec lui, le NEW YORK CITY BALLET est devenu l'une des plus fameuses compagnies.

Une liste exhaustive de tous les chorégraphes et de toutes les nouvelles compagnies de danse existant actuellement serait impossible dans le cadre de cette étude, tant est spectaculaire la recrudescence du ballet. En effet, un peu partout essaiment de jeunes troupes qui tentent de trouver leur voie dans des directions aussi variées que possible. Nous ne citerons pour mémoire que quelques chorégraphes tels que Joseph Russillo, Carolyn Carlson (qui s'est occupée du *groupe de recherche théâtrale de l'opéra de Paris* pendant 6 ans, et qui a orienté ses recherches vers les différentes ressources du théâtre, de la voix et de l'art clownesque), Alwin Nicolaïs, Hawkins, Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre (fondateurs du Théâtre du Silence), Eddy Toussaint...

(Photo «Ballet du Rhin»)

* cf. fiches éditées dans le catalogue «MUSIQUE ET CULTURE».

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG Strasbourg

Petit lexique de la danse

ADAGE

« C'est le plus grand pas de deux lyrique, qui fait valoir toute la pure plastique de la danse, où le corps chante, où la danseuse, soutenue par son partenaire, développe des mouvements lents, amples et gracieux » (Sciences de la musique - R. H. Hoffmann).

BARRE

Tringle en bois servant de point d'appui aux danseurs pour leurs exercices d'assouplissement.

CABRIOLE

(*ital. : capriola* = ruade de chèvre) « Consiste à frapper l'une contre l'autre, en sautant, les 2 jambes bien tendues au genou. Peut être simple, double ou triple » (op. cit.).

CORPS DE BALLET :

Ensemble de danseurs d'un théâtre ; ni solistes, ni étoiles.

(Extrait du Courrier Musical de France)

CORYPHEE

L'une des étapes du jeune danseur (2e quadrille, premier quadrille, coryphée, petit sujet, grand sujet, premier danseur, étoile). Il est un peu le pendant du chef d'attaque chez les musiciens.

CHOREGRAPHE

Celui qui crée les danses, invente et règle les pas; la mise en scène... C'est à lui que revient entièrement la composition d'un ballet, c'est dire que le chorégraphe doit être artiste et créateur complet (FOKINE, LIFAR, BEJART, BALANCHINE, CUNNIGHAM...).

CHOREGRAPHIE

(*Khoréia : danse, graphein : tracer, écrire).* Art d'écrire la danse au moyen de différents signes. C'est au début du XVe siècle que la danse commence à s'élaborer. Le 1er ouvrage qui traite des problèmes techniques et esthétiques est écrit en 1416 environ : *« De arte saltandi et choréas ducendi ».* (Domenico da Ferrara). En 1463, Guglielmo EBREO (Guillaume de Juif) décrit dans un traité des danses à l'aide de lettres et symboles. En 1588 apparaît la 1re notation systématique : *« Orchesographie ».* Th. ARBEAU tente d'y réaliser un système d'écriture qui fait correspondre des pas avec la musique, en disposant la portée verticalement et en écrivant horizontalement les pas à exécuter. C'est Charles-Louis BEAUCHAMP (célèbre maître de ballet du siècle de Louis XIV, qui invente en 1671 une méthode d'écriture qu'il appelle *chorégraphie.* Par la suite divers essais seront tentés : FEUILLET : *« Chorégraphie ou l'art de décrire la danse »* (1700), Arthur ST-LEON *« Sténochorégraphie »* (1852), V. LABAN publie sa *Kinétographie* (1928), système de 3 lignes verticales appelé : méthode *« LABANOTATION ».* De nos jours c'est le terme *« notation »* qui reste utilisé, et c'est le cinématographe qui constitue le seul procédé valable et durable.
La composition d'un ballet exige une connaissance parfaite de la technique de la danse, un sens précis de l'espace, des couleurs et de la mise en scène. La partition, découpée en phrases est étudiée suivant la conception propre de chacun.

DANSE CLASSIQUE

Ou danse académique. Cette discipline du mouvement, typiquement occidentale, repose essentiellement sur les 5 positions de jambes et 5 positions de bras.

DANSE MODERNE

Ou danse contemporaine. Elle s'est développée à partir des préceptes d'I. DUNCAN, et a ouvert la voie à M. GRAHAM, BEJART...

Martha GRAHAM

(Extrait du Dictionnaire du Ballet moderne - F. Hazan)

DANSE NOBLE

Style de danse de l'école classique (XVIIIe s.) caractérisé par l'allure et le maintien harmonieux (pavane, sarabande...), et opposé à la danse paysanne (branle, gaillarde...).

DANSE RYTHMIQUE

Ou « Gymnastique harmonique ». De caractère personnel, elle représente plutôt une thérapeutique esthétique !

DANSE DE SALON

Pratiquée en société, dans les réunions ou dancings.

ENCHAINEMENTS

Les plus classiques sont : *le pas de bourrée, le pas court, la glissade, les temps relevés...*

ENTRECHAT

Le danseur s'élève verticalement et « frotte » ses jambes l'une contre l'autre ou bien les « bat », mollet contre mollet, en changeant de pied. Le plus courant est l'entrechat six qui comporte 2 changements de pied en l'air.

EXPRESSION CORPORELLE

Thème vague qui regroupe toutes les techniques (du mime au yoga) qui se donnent comme but de libérer le corps de ses contraintes.

MAITRE DE BALLET

Personne qui fait répéter les danseurs et assure la réalisation des œuvres dansées par le corps de ballet.

PAS DE DEUX

Moment suprême du ballet classique dansé par un danseur et une danseuse.
Il se compose de 4 parties : *l'adage, la variation* du danseur qui met en valeur sa force musculaire et son amplitude, *la variation* de la danseuse légère et vive avec de nombreux temps sur les pointes, et *la coda* qui ramène le danseur avec la danseuse.

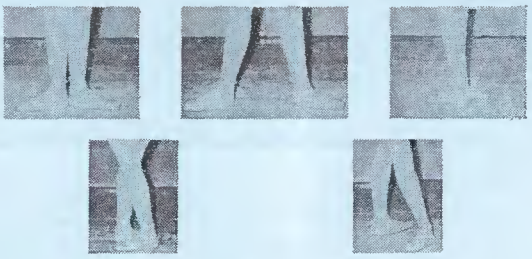
(Extrait du Dictionnaire du Ballet moderne - F. Hazan)

PETITS RATS

Agés de 8 à 12 ans, ils sont admis à l'opéra après un contrôle médical et technique. Aucune formation préalable n'est exigée, et l'organisation des cours leur permet de poursuivre leur scolarité en même temps.

POSITIONS

« La technique de la danse se fonde sur 5 positions des pieds tournés la pointe en dehors. Tous les pas partent d'une de ces positions, passent par elles ou y aboutissent.



(Extrait du Nouveau Larousse Universel)

A ces 5 positions immuables des pieds, correspondent 5 positions des bras » (op. cit.).

POINTES

Elles apparaissent en 1826 grâce à Marie TAGLIONI qui révolutionne ainsi l'art du ballet. En allongeant la silhouette, elles suggèrent l'élévation et confèrent à la danseuse une légèreté et un équilibre qu'elle n'avait pas auparavant. Les chaussons sont en cuir souple, munis d'une semelle flexible antidérapante. Ils ne doivent être ni trop lourds, ni trop durs. La danseuse doit toujours pouvoir « sentir » le plancher. Il arrive parfois qu'elle en use plusieurs paires en une soirée. « Les pointes peuvent être piquées ou relevées, selon que la danseuse se pose sur une pointe ou bien s'y hausse, les pieds étant à plat au départ. Le genou doit être tendu, le pied bien cambré, l'équilibre parfait. » (op. cit.). Avec le tutu long blanc (composé de plusieurs jupes de gaz superposées), les pointes sont inséparables du costume de la ballerine romantique.

(Extrait du Nouveau Larousse Universel)

PANTOMIME

Ou « mime ». Acteur qui joue un rôle muet et exprime les idées, les sentiments et les passions du personnage qu'il incarne par la danse, le geste et la mimique. De nos jours, des mimes comme J.-Louis BARRAULT, M. MARCEAU, et des musiciens tels que STRAUSS et BARTOK *(Le mandarin merveilleux)* lui ont donné un nouvel essor.

VOCATION

Il est souvent recommandé de ne pas commencer la danse avant 8 ans. Par ailleurs, les pointes ne doivent être commencées que vers onze ans, après un temps d'adaptation permettant aux muscles du pied, de la jambe et du dos de s'être raffermis.

Bibliographie :

Souvenirs de Karsavina : BALLETS RUSSES, Plon, Paris (1931).
Pierre MICHAUT, *Histoire du ballet,* P.U.F., Que sais-je ? Paris (1945).
Pierre MICHAUT, *Le Ballet Contemporain 1929-1950,* Plon, Paris (1950).
Marcelle BOURGAT, *Technique de la danse,* P.U.F., Que sais-je ? Paris (1946).
Dictionnaire du Ballet moderne, Ed. F. Hazan.
Merce CUNNINGHAM, *Le Danseur et la Danse,* entretien avec Jacqueline Lesschaeve, éd. Belfond.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

Voir aussi Dauthemes Le. p 74 (très intéressant)

FICHE TECHNIQUE
Les formes musicales

Ballets Contemporains

LE BALLET (3)

A la fin du XIX[e] siècle, le ballet romantique s'installe dans la décadence. Les musiques deviennent de plus en plus insipides ainsi que les ballets. D'ailleurs, aucun musicien «sérieux» ne se risque à écrire pour un art qui s'apparente à la galanterie. Et ce, même si Léo Delibes relève quelque peu le niveau avec *Coppélia** (1870) et *Sylvia* (1876). Lorsque *Namouna* de Lalo (dont Lifar fera plus tard sa *Suite en blanc*) est créée en 1882, cette partition est jugée «trop savante», «indansable»... en un mot «symphonique», condamnation suprême pour une musique de ballet!

En Russie, si la tradition romantique se poursuit, l'état de la musique n'est guère plus brillant: les partitions destinées à la danse sont écrites exclusivement par des compositeurs appointés comme «compositeurs de ballet». Pourtant, un jour, le théâtre du Bolchoï commande une musique de ballet à un «vrai» musicien: Tchaïkovsky. Il s'agit du *Lac des Cygnes* (1877). Malgré l'échec de la création à Moscou, le célèbre maître de ballet Marius Petipa lui commandera encore *La Belle au Bois dormant* (1890) et *Casse-Noisette** (1892). Et c'est de cette école russe, dont le centre se fixe à St-Petersbourg, que va naître un renouveau du ballet.

LE XX[e] SIECLE

Dans ce siècle de libération, la danse entreprend tout naturellement la conquête de son indépendance:

— Isadora DUNCAN, ennemie du ballet classique et de ses règles, exprime sa révolte par l'éloquence innée de sa danse, en évoluant devant un rideau, pieds nus et vêtue d'une tunique grecque, sur des partitions de Chopin, Mendelssohn, Schubert ou Gluck, Verdi... Elle influencera d'ailleurs très fortement Michel Fokine, l'un des plus importants chorégraphes des BALLETS RUSSES.

— LES BALLETS RUSSES! Combien cette célébrissime troupe a-t-elle excité les imaginations et fait couler d'encre! Cet âge d'or du ballet et de la musique de ballet se résume à un nom: Serge de DIAGHILEV, animateur et directeur de la Compagnie, audacieux, génial et clairvoyant. En s'appuyant sur une équipe exceptionnelle, il réalise la synthèse vivante de 3 arts (musique, danse et décoration) désormais inséparables, et qui assurent à l'œuvre son unité et sa splendeur. En répondant aux commandes de Diaghilev, Stravinsky fait à la danse quelques-uns de ses plus beaux cadeaux: *L'Oiseau de feu** (1910), *Pétrouchka** (1911), *Le Sacre du Printemps* (1913) puis *Noces, Pulcinella*... D'autres compositeurs vont suivre le mouvement: Ravel (*Daphnis et Chloé**, *La Valse*...), Debussy (*Jeux*...), Falla (*Le Tricorne**) etc. Si l'on consulte la liste des musiciens et peintres qui collaborent, le palmarès est impressionnant: on y retrouve presque tous les grands noms de notre époque. Et peu à peu, dans l'esprit du public, un changement s'opère: à la notion d'aimable divertissement, succède celle d'un art expressif, capable de traduire toutes les émotions.

Prenant exemple sur les BALLETS RUSSES, de nombreuses compagnies se créent, telle celle d'Anna Pavlova ou celle d'Ida Rubinstein, riche mécène qui après avoir été l'une des vedettes de Diaghilev, monte des spectacles à partir de 1921 en s'assurant le concours de peintres, musiciens, chorégraphes et librettistes en renom (*Le Martyre de St-Sébastien, Le Baiser de la fée, Le Boléro** de Ravel, etc...).

— De 1920 à 1925, les BALLETS SUEDOIS de Rolf de Maré font appel à des peintres d'avant-garde: Léger, Chirico ou Picabia (*Jeux, les Mariés de la Tour Eiffel** 1921, *l'Homme et son désir, La Création du monde**, *Relâche*...). Quant aux BALLETS RUSSES de MONTE-CARLO du Colonel de Basil, ils poursuivent l'œuvre de Diaghilev avec la participation de plusieurs membres de l'ancienne compagnie et de Massine.

A Paris, Serge Lifar préside aux destinées chorégraphiques de l'Opéra en portant à son apogée le style néo-classique dont il est le créateur. Pendant près de 25 ans, il y donnera plus de 50 ballets (*Icare, La Suite en Blanc, Le Chevalier et la Damoiselle*...).

En Allemagne, Kurt Joss présente en 1932 sa désormais fameuse *Table verte* sur une musique de Franz Cohen. Ce ballet, véritable pamphlet pacifique, est peut-être le chef-d'œuvre de l'expressionnisme chorégraphique.

A Londres, s'installe en 1931, le SADLER'S WELLS BALLET fondé à l'instigation de Ninette de Valois, qui devient en 1957 le ROYAL BALLET de Grande-Bretagne par charte royale. La troupe connaît rapidement succès et réussites grâce à de brillants danseurs comme Margot Fonteyn.

Ballets Russes → Diaghilev = Directeur
Fokine = chorégraphe et danseur

MUSIQUE & CULTURE

Aux U.S.A., Martha Graham forme sa propre troupe, qui fournit la meilleure illustration de sa méthode, fondée essentiellement sur la technique du mouvement. C'est elle qui ouvre aux chorégraphes des voies insoupçonnées en leur fournissant des moyens d'expression nouveaux.

Après la grande époque du Ballet Danois représenté par A. Bournonville, le Danemark vit, à partir de 1931, une période florissante grâce à Harold Landler, maître de ballet qui compose de nombreuses chorégraphies originales. Après son départ, Véra Volkova (1904-1975) modifiera profondément le style du Ballet Danois.

LE BALLET CONTEMPORAIN

Après la 2e guerre mondiale, le ballet connaît un véritable renouveau. Dès 1945, les jeunes artistes expriment dans leurs tentatives audacieuses les préoccupations d'une génération inquiète.

En France, Roland Petit anime dès 1945 la troupe des Ballets des Champs-Elysées qui s'impose rapidement avec sa pléiade de jeunes talents (Jean Babilée, Jeanine Charrat, Renée Jeanmaire, Ludmilla Tcherina...). Après les succès des débuts (*Jeux de cartes, les Forains, le Jeune homme et la Mort...*) la troupe décline rapidement et Roland Petit entreprend de former sa propre compagnie. C'est en 1949 qu'il présente à un public londonien enthousiaste, sa version de *Carmen* qui consacre Zizi Jeanmaire. Actuellement, installé à Marseille, il s'occupe de l'une des troupes françaises les plus dynamiques.

Les BALLETS de MONTE-CARLO, quant à eux, sont créés par le marquis de Cuevas et mettent en avant les noms de Tamara Toumanova, Rosella Higthower, Georges Skibine... Comme jeunes créateurs de compagnie, l'on peut encore citer Jeanine Charrat, Anton Dolin (LONDON'S FESTIVAL BALLET), Jérôme Robbins (NEW YORK CITY BALLET)...

Peu à peu l'audience des spectacles de danse s'élargit grâce à de nouvelles initiatives et à la diffusion que lui assurent la T.V. et les festivals de danses et de musique. Maurice Béjart se fait brusquement reconnaître en 1955 avec sa *Symphonie pour un homme seul* sur une musique concrète de Pierre Henry. En 1959, *le Sacre du Printemps** marque la fondation du BALLET du XXe siècle et l'établissement de Béjart à Bruxelles. Inventeur d'un style baroque et dépouillé, il tente par ailleurs d'intégrer à la danse des éléments sonores nouveaux: bruits, percussion, parole. De plus, il fonde son école – MUDRA – («le geste» en sanskrit) pour améliorer l'enseignement chorégraphique des jeunes en l'ouvrant à d'autres disciplines et d'autres cultures.

Aux U.S.A., Merce Cunnigham prononce en 1950 le divorce entre la chorégraphie et la musique (avec la complicité du compositeur John Cage*) et modifie les bases de l'art du geste dans le temps et l'espace: ses créations, caractéristiques par leur démarche aléatoire, sont inspirées du surréalisme. Quant à Balanchine, après avoir débuté aux Ballets Russes, il mènera un dur combat d'où naîtra le ballet américain. Il est actuellement le maître incontesté dans le domaine de la danse pure, de la chorégraphie abstraite. Avec lui, le NEW YORK CITY BALLET est devenu l'une des plus fameuses compagnies.

Une liste exhaustive de tous les chorégraphes et de toutes les nouvelles compagnies de danse existant actuellement serait impossible dans le cadre de cette étude, tant est spectaculaire la recrudescence du ballet. En effet, un peu partout essaiment de jeunes troupes qui tentent de trouver leur voie dans des directions aussi variées que possible. Nous ne citerons pour mémoire que quelques chorégraphes tels que Joseph Russillo, Carolyn Carlson (qui s'est occupée du *groupe de recherche théâtrale de l'opéra de Paris* pendant 6 ans, et qui a orienté ses recherches vers les différentes ressources du théâtre, de la voix et de l'art clownesque), Alwin Nicolaïs, Hawkins, Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre (fondateurs du Théâtre du Silence), Eddy Toussaint...

(Photo «Ballet du Rhin»)

* cf. fiches éditées dans le catalogue «MUSIQUE ET CULTURE».

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG Strasbourg

LA COMÉDIE - BALLET

DÉFINITION

Genre spécifique au théâtre classique français, la comédie-ballet peut se définir comme une comédie dont l'action comprend des interventions musicales - vocales, instrumentales, chorégraphiques - et dont les actes sont précédés par une ouverture et reliés par des intermèdes chantés et dansés ; un Prologue et un ballet final peuvent encadrer la pièce. A l'exception de l'Ouverture et du Prologue, la musique intervient de façon logique dans le déroulement de l'intrigue. La comédie-ballet est donc le résultat d'une étroite collaboration entre l'écrivain et le musicien.

HISTORIQUE - ORIENTATIONS

1- Origines :

- Depuis l'Antiquité, la musique a toujours été présente dans la comédie (Plaute, Térence). Au Moyen Age, les farces théâtrales s'accompagnent de chansons bacchiques ou satiriques, de danses, etc. Dès le XVe siècle, les spectacles de cour comprennent des masques accompagnés de bandes d'instruments. La mascarade florentine intègre des danses et des choeurs ; elle influencera le ballet italien et le ballet de cour français.
- A partir du XVIe siècle, la *commedia dell'arte,* farce populaire d'origine napolitaine, fait appel à la musique sous forme de sérénades, chansons, airs... La comédie française du XVIIe siècle suit en partie son exemple.
- En France, le ballet de cour à entrées (1) présente dès le XVIe siècle des épisodes comiques ou burlesques, notamment des scènes italiennes. Sous Louis XIV, des comédies entières s'intercalent entre les actes des ballets.

2- Molière et la comédie-ballet :

- La comédie-ballet naît presque par accident avec *Les Fâcheux* de Molière et Beauchamp, en 1661. Molière relate les circonstances de cette naissance dans son "Avertissement" :
  « *Le dessein était de donner un ballet aussi ; et comme il n'y avait qu'un petit nombre de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entractes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits ; de sorte que, pour ne point rompre le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet du mieux que l'on put, et de ne faire qu'une chose du ballet et de la comédie (...).*»
  La formule fait recette car Molière et Lully, sous l'impulsion du roi, entament une fructueuse collaboration qui donne naissance à une série de comédies-ballets : *Le Mariage forcé* et *La Princesse d'Elide* - donnés en 1664, dans *Les Plaisirs de l'Ile Enchantée* -, *L'Amour médecin* (1665), *Le Sicilien* (1667), *Georges Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *la Pastorale comique* (1669), *Les Amants magnifiques* (1670) et, enfin, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), considéré comme le chef-d'oeuvre du genre (2). La *Psyché* (1671) de Molière, Corneille et Lully, est à la fois une comédie-ballet, une tragi-comédie (on l'appelle aussi tragédie-ballet) et une pièce "à machines", que Lully et Quinault transformeront en tragédie lyrique (3) en 1678.
  Il est très probable qu'en plus de ses rôles de compositeur, de danseur et de chanteur, Lully participe à ces pièces en fournissant des scènes burlesques entières - paroles et musique -, comme la "Cérémonie turque" du *Bourgeois gentilhomme.*
  Jusqu'aux *Amants magnifiques,* Louis XIV apparaît en personne - de même que les "Grands" - dans les comédies-ballets en tant que danseur. Commanditaire, le roi intervient également dans le choix des sujets, parfois des personnages.
- Les comédies-ballets de Molière et Lully orientent le théâtre musical français dans deux directions différentes :
  - celle de l'opéra, avec *La Princesse d'Elide,* le finale de *Georges Dandin, Les Amants magnifiques, Psyché,* qui déploient un spectacle complet et fastueux ;
  - celle de l'opéra-comique, avec toutes leurs autres comédies-ballets, dans lesquelles l'équilibre entre la trame dramatique et les éléments musicaux et chorégraphiques est préservé.
- En 1672, lorsqu'il se brouille avec Lully, Molière choisit un nouveau collaborateur, Marc-Antoine Charpentier (4). Ensemble, ils écrivent *La Comtesse d'Escarbagnas* (1672), reprennent *Le Mariage forcé* et, surtout, donnent un nouveau chef-d'oeuvre : *Le Malade imaginaire* (1673), dont la truculence et la verve comique rivalisent avec celles du *Bourgeois gentilhomme*... Mais Molière meurt au cours des représentations.

3- La comédie-ballet après Molière :

Privée de ses deux fondateurs et créateurs de génie, concurrencée par l'opéra, appauvrie, la comédie-ballet va s'étioler, la musique et la danse se retirant progressivement de la comédie.

- Charpentier continue à composer jusqu'en 1686 pour la troupe de Molière (qui devient partie intégrante de la Comédie Française en 1680) et leur donne au moins un chef-d'oeuvre : *Circé* (1675), sur un texte de Thomas Corneille et Donneau de Visé.

(1) cf. fiche technique *Le ballet.*
(2) cf. fiche analytique.
(3) cf. fiche technique *L'opéra.*
(4) cf. fiche biographique *M.-A. Charpentier.*

MUSIQUE & CULTURE

- Ensuite, le genre est représenté principalement par : *Le Carnaval et La Folie* de Destouches (1703), *Le Prince de Cathay* (1704) de Matho, *La Vénitienne* de Michel de la Barre (1705) et, enfin, *La Princesse de Navarre* (1745) de Voltaire et Rameau.

En ce milieu du XVIII[e] siècle, si la comédie-ballet disparaît en tant que telle, un nouveau genre apparaît qui en reprend en grand partie l'esprit : l'opéra-comique (3).

DESCRIPTION

1- L'Ouverture :

L'Ouverture n'a pas de rapport avec la pièce, mais installe la tonalité principale des interventions musicales. Jouée avant le lever de rideau, elle avertit le public que le spectacle va commencer. Sa forme répond dans la grande majorité des cas au moule bipartite *Lent-Vif* ou tripartite *Lent-Vif-Lent* de l'Ouverture "à la française" (5).

2- Le Prologue :

Facultatif et non spécifique à la comédie-ballet, le Prologue n'a, lui non plus, pas de relation avec la pièce. Le sujet, allégorique et mythologique, est le plus souvent consacré à la gloire du roi. A l'origine de la comédie-ballet (*Les Fâcheux*), le Prologue est seulement récité, puis il est entièrement chanté, joué et dansé, souvent avec effets scéniques et machineries. Celui du *Malade imaginaire* donne le modèle du Prologue d'opéra (3), en plusieurs scènes et entrées de ballet.

3- Les interventions musicales dans le courant de l'action :

La musique et la danse peuvent intervenir dans le déroulement même des scènes ; ces interventions sont de plusieurs sortes :

- Les airs, chansons et vaudevilles (6), souvent interprétés par les acteurs eux-mêmes (*Menuet du Bourgeois gentilhomme,* chanson de M. Jourdain...) : ils témoignent d'une maintenance de la veine populaire dans la comédie-ballet, ou, parfois, sont un "clin d'oeil" au public, lui rappelant telle autre pièce à la mode.
- Les récits, airs et choeurs : les voix des chanteurs professionnels, plutôt requises dans les intermèdes, sont aussi utilisées dans les scènes (airs sérieux et à boire, duos, choeurs...). De nombreuses scènes mêlent acteurs et chanteurs avec bonheur.
- Les symphonies "de caractère" : les instruments peuvent se faire entendre seuls dans des Préludes évocateurs ou descriptifs (arrivée d'un personnage, "sommeil", tempête...), des morceaux de transition non dansés, etc.
- Les danses et pantomimes : elles interviennent à l'occasion de passages cocasses ou burlesques, ou d'un jeu de scène narratif, comique ou décoratif : bastonnade, poursuite, habillage en musique, étalage de présents, préparatifs d'un repas, etc. Sortes d'intermèdes en miniature, elles mêlent volontiers acteurs, danseurs et figurants masqués, constituant des moments de détente et d'animation, dans la filiation des mascarades et du ballet de cour (entrées de Tapissiers, Cuisiniers, Médecins, Bergers, Guerriers, Arlequins, Egyptiens, Devins...).

4- Les intermèdes :

Les intermèdes, confiés essentiellement à des musiciens et danseurs professionnels, meublent les entractes. Directement hérités du ballet de cour (voir paragraphe précédent), ils comprennent des airs de danses instrumentaux - auxquels se limitent certains intermèdes -, des récits, des airs, des choeurs, des symphonies - parfois même une ouverture propre -, tous prétextes à déploiements scéniques et chorégraphiques. Deux cas principaux se présentent :

- L'intermède est directement lié au sujet de la comédie : il en constitue alors un véritable "haut-parleur" du burlesque (scène des apothicaires de *M. de Pourceaugnac,* "cérémonie turque" du *Bourgeois gentilhomme,* 3[e] intermède du *Malade imaginaire*...), ou du bucolique (*Georges Dandin, La Princesse d'Elide, Les Amants magnifiques, Psyché, Circé*...).
- L'intermède n'est relié à l'action que par un artifice théâtral : les personnages assistent à un divertissement (dans la majorité des comédies-ballets) ; à la faveur de la nuit, voici une sérénade italienne (*Le Sicilien, M. de Pourceaugnac, Psyché, Le Malade imaginaire*...) ; l'irruption de représentants d'un corps de métier fournit le prétexte à une entrée de ballet ; etc.

5- Le ballet final :

Tradition immuable de la scène française du XVII[e] au XIX[e] siècle, le ballet final peut, lui aussi, être indépendant de la pièce (*Ballet des Nations* du *Bourgeois gentilhomme*).

Plus souvent, c'est la dernière scène (ou l'intermède final) qui réunit tous les protagonistes - acteurs, danseurs, chanteurs, instrumentistes - en un spectacle somptueux, parfois digne d'un finale d'opéra. Tel est le cas du finale de *Georges Dandin* et, plus encore, de celui des *Amants magnifiques* (les spectaculaires "Jeux pythiens") ainsi que du finale de *Psyché.* Celui du *Malade imaginaire* reste lié au sujet et mû par le ressort comique de la pièce, tout en constituant une scène autonome. Comme dans le ballet de cour et dans l'opéra, le ballet final réserve une place d'honneur à une danse : la *Chaconne,* autorisant de nombreuses variations musicales et chorégraphiques ; mais il fait appel à bien d'autres danses : *Menuet, Gavotte, Gigue, Passepied...* (7).

* * *

Ainsi, forme à la fois dramatique et musicale, très circonscrite dans le temps, la comédie-ballet se situe à mi-chemin entre le théâtre parlé et le ballet de cour. En même temps elle constitue une étape décisive entre ce dernier genre et la tragédie lyrique de type lullyste, présentant également des liens étroits avec la pastorale et les pièces "à machines". Enfin, elle préfigure d'une certaine manière l'opéra-comique, voire même l'opérette et la comédie musicale moderne...

---

(5) cf. fiche technique L'ouverture.

(6) Les vaudevilles (chansons populaires citadines) alimenteront l'opéra-comique français au XVIII[e] siècle.

(7) cf. fiche technique *La suite.*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

LA SYMPHONIE (1)

LA SYMPHONIE

L'histoire de l'origine et des débuts de la SYMPHONIE est assez complexe, car le terme était employé indifféremment pour des objets divers.

Durant l'antiquité et le moyen âge, la *symphonie* désignait aussi une sorte de cornemuse ; à la fin de la Renaissance et au XVIIe siècle, on employait ce mot en opposition à *chorus* (œuvre vocale). Au XVIIe et au début du XVIIIe siècle les ritournelles d'opéra, les interludes, les intermèdes (desquels les voix étaient exclues) avaient cette appellation. Celle-ci s'appliquait donc à des formes exclusivement instrumentales : « L'usage restreint (le mot *simphonie*) aux seules compositions qui se font pour les instruments » (Brossard 1703) ; ce qui explique l'imprécision de la terminologie musicale à cette époque.

Peu à peu pourtant la notion de couleur instrumentale se précise et c'est alors qu'on arrive au sens réel donné par l'étymologie même du terme : *sun* (ensemble) et *phonê* (voix, son), c'est-à-dire à une idée d'ensemble, de fusion dans l'unité.

La *Symphonie,* telle qu'on l'entend généralement est une composition de proportions assez vastes, comprenant plusieurs mouvements, faisant appel aux ressources de l'orchestre symphonique — ou tout au moins d'une partie de cet orchestre — et ayant, selon l'époque musicale où elle est écrite, une structure interne et externe spécifique.

☆

Tout comme la terminologie du mot, il est difficile de définir avec précision les ferments qui ont contribué à élaborer la forme de la symphonie.

Les ballets du XVIIe siècle étaient souvent précédés d'une *Ouverture* qui, progressivement s'est détachée du ballet pour être jouée au concert et intégrée dans la *Suite* instrumentale. Dans la plupart des cas, cette *Ouverture* adoptait le plan de l'*Ouverture à l'italienne* en trois parties : **Mouvement animé - Mouvement lent - Mouvement animé.** C'est d'ailleurs à l'Italie qu'on est redevable du premier mouvement en faveur de la Symphonie. Dans de nombreuses villes, notamment à Mantoue et à Venise, dès 1475, des groupements instrumentaux s'étaient constitués, car il ne faut pas oublier que les chanteurs étaient également instrumentistes, et ceci explique la facilité avec laquelle la musique vocale était jouée par les instruments. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, principalement à Venise, on se servait même de plusieurs orchestres !

Certaines *Ouvertures* de Scarlatti (1659-1725) se composaient d'un mouvement vif, d'un lent et d'une gigue quelquefois. Dans les *Sinfonie* de Bassani (2e moitié du XVIIe siècle), on trouve déjà des indications de nuances : *forte, piano, più piano.*

Toutes les acquisitions réalisées jusque-là sont entérinées par Antonio VIVALDI qui écrivit ses symphonies entre 1710 et 1725. Elles sont en 3 mouvements : — **un lent encadré par deux vifs** —, c'est le type de l'*Ouverture à l'italienne* citée plus haut.

Par leur personnalité, par leur diffusion, ces œuvres ont préparé l'éclosion de la symphonie classique. Désormais le plan général, le comportement orchestral, l'usage des nuances, tout est fixé.

VIVALDI doit être considéré non seulement comme le fondateur de la symphonie italienne, mais il a imprimé à ce genre sa direction définitive.

Ainsi la Symphonie « primitive » modelée sur le plan de l'*Ouverture* gardera d'abord cette coupe en trois mouvements. Ce n'est qu'à l'époque de HAYDN que le *Menuet* prendra sa place entre les second et troisième mouvements. La structure en quatre mouvements sera établie et peu de symphonies s'écarteront de ce plan.

L'ordonnance interne de chaque mouvement a été élaborée peu à peu grâce à l'apport successif de chaque compositeur ; mais elle ne s'affirmera pas avant la deuxième partie du XVIIIe siècle.

Le premier mouvement adoptera la forme *Sonate,* le **second mouvement** la forme *Lied* ;
Le **troisième mouvement** adoptera la forme *Menuet* et le **quatrième** la forme *Rondo.*
Le plan de la *Symphonie* étant calqué sur celui de la *Sonate,* on définira désormais la symphonie : **sonate pour orchestre.**

☆

Quant à l'orchestre, il évoluera bien sûr aussi. D'abord le quatuor à cordes sera renforcé par deux hautbois et deux cors, puis par une ou deux flûtes et deux bassons (chez HAYDN), par des trompettes et timbales (chez MOZART), par des clarinettes (dans des œuvres de GOSSEC) et même par des chœurs chez BEETHOVEN.

Maintenant que les normes générales de la SYMPHONIE sont exposées, il faudra examiner avec conscience l'interprétation et la part de création de chaque centre musical.

Pourquoi Mannheim fut-elle le siège de cette Ecole ?

Cette cour allemande, organisée sur le modèle français, fut un foyer brillant de vie artistique, surtout sous le Prince Karl-Théodor au XVIIIe siècle, qui eut le bon goût et l'intelligence de s'attacher Johann STAMITZ. Ce compositeur originaire de Bohême était également excellent violoniste et se fit remarquer à Francfort, lors du couronnement de Charles VI en 1742. Aussitôt on lui demanda de venir à Mannheim comme musicien de la Chambre, et en 1745 il devint directeur de la musique du Prince Electeur Karl-Théodor.

L'orchestre de Mannheim était important et composé de virtuoses d'élite. C'est à partir de 1745 que le succès de cet ensemble et la nouveauté des œuvres qu'il jouait, émurent le monde musical. Mais il ne faut pas oublier que cette cour devait beaucoup à l'influence du goût français.

Les artisans de cette Ecole

Les artistes installés à Mannheim sont essentiellement allemands et tchèques. Autour de cet orchestre — dont la renommée s'étendait à toute l'Europe — gravitaient des compositeurs de talent :

— RICHTER (1709-1789) est avec Stamitz le fondateur de l'Ecole. Il est doué d'un grand génie mélodique et d'un sens délicat du chromatisme qui font présager Mozart.
— CANNABICH (1731-1798) fut le successeur de Stamitz à la tête de l'orchestre.
— Karl STAMITZ (fils aîné de Johann) (1746-1801) écrivit 43 symphonies de valeur assez inégale, mais il eut un sens orchestral personnel : il employait par exemple, le registre grave de la clarinette (dit du « chalumeau »), les notes les plus belles et les plus caractéristiques de l'instrument.

Mais c'est bien sûr Johann STAMITZ qui cristallise toutes les nouveautés élaborées et codifiées dans cette principauté du Palatinat.

Esthétique et progrès réalisés par l'Ecole de Mannheim

On estime souvent que ce cénacle a porté à son point d'achèvement le style de la symphonie dite « classique ». Sans exagérer les mérites de cette école, nous verrons que les œuvres écrites par ces artistes furent néanmoins génératrices du style de Haydn et de Mozart. En voici les normes communes à ces artisans :

1) **Orchestration**

C'est Mannheim qui a fixé à très peu près, les proportions de l'orchestre classique, appuyé sur un solide quatuor (20 violons, 4 alti, 4 violoncelles et 2 contrebasses) auquel s'ajoutaient les bois par 2 ou 4 cors puis des trompettes et des timbales quand besoin était.

Désormais trois groupes concertants bien caractérisés sont constitués : **cordes, bois** et **cuivres.** Ils ne s'unissent pourtant que rarement, mais dialoguent plutôt.

2) **Harmonie**

L'harmonie est plus simple, les basses retrouvent une mobilité et une souplesse qu'elles avaient perdues avec l'abandon du style polyphonique.

3) **Nombre de mouvements**

Ils sont maintenant au nombre de 4 : • le premier est **vif** • le deuxième est **lent**
• le troisième est **modéré :** c'est le *menuet* ajouté systématiquement par Stamitz
• le quatrième est **vif ou très vif.**

4) **Structure du 1er mouvement** de forme « SONATE »

C'est, parmi les 4 mouvements, surtout l'*allegro initial* qui adopte une forme bien définie : Trois parties :

I. Exposition

thème **A** au ton de la tonique *(avec reprise)* thème **B** dans un ton voisin *(avec reprise).*

II. Développement

travail thématique sur les thèmes **A** et **B**

III. Réexposition

du thème **A** au ton de la tonique et du thème **B** au ton de la tonique.

A remarquer surtout l'introduction d'un 2e thème **(B),** antithétique du 1er, et dans lequel il faut voir un ferment du conflit beethovénien. D'une façon générale aussi, les phrases musicales sont scindées en périodes régulières.

5) **Nuances**

Ces œuvres sont également caractérisées par un langage librement contrasté, où les nuances s'opposent à des fins expressives et usent du *crescendo* et du *decrescendo* appliqués à tout l'orchestre.

L'Ecole de Mannheim exerça une influence indéniable sur l'Allemagne entière, la France et l'Angleterre. Cette sève de production et de réformes symphoniques se répandra et s'épanouira dans les chefs-d'œuvre des trois maîtres de génie : Haydn, Mozart et Beethoven. Pourtant il ne faut pas croire que ces trouvailles soient le fait isolé de la Cour de Mannheim, d'autres centres ont eu leur importance : Berlin, Vienne et Paris.

Reproduction Interdite IREG - Strasbourg
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG

LES FORMES DE L'ORATORIO

Dans son évolution historique, l'oratorio a revêtu de nombreuse formes. On peut articuler les principales étapes de ce parcours autour de trois points d'ancrage : Carissimi, Haendel et Honegger.

I - CARISSIMI (1605 - 1674)

Carissimi n'illustre que le genre de l'oratorio latin, issu du motet latin par l'intermédiaire du motet dialogué (alors que l'oratorio en langue vulgaire tire son origine des *laudi spirituali*). Chez Carissimi, le genre que nous nommons *oratorio* (2) recouvre trois principales formes :

1- **Le motet concerté** : il consiste en un dialogue choral entre des personnages collectifs ou symboliques et ne comprend pas de récitant. Les textes sont libres, s'inspirant des traditions chrétiennes ou de la Bible. *Exemple : Lamentatio Damnatorum.*

2- **L'histoire** : elle raconte un récit tiré de l'Ecriture, dont le texte est mis en musique tel quel ou à peine modifié. Il n'y a pas encore de récitant et les dialogues et monologues sont assumés par des solistes ou par le choeur. *Exemple : Job, Jonas.*

3- **L'oratorio** proprement dit : cette forme emploie un récitant, l'*historicus* (ou *testo*, celui qui dit le **texte**), des solistes et le choeur. L'oratorio met en musique soit le texte sacré lui-même, soit un texte libre d'inspiration spirituelle. Dans le cours de la même oeuvre, le rôle de l'*historicus* peut être assuré par des solistes différents des ensembles de solistes, ou par le choeur. Les personnages individuels (*personae soliloquentes*) sont chantés par des solistes et les personnages collectifs (foules, ou *turbae*) par le choeur. *Exemples : Jephté, Le Jugement Dernier.*

Toutes ces formes emploient la **basse continue** (3), à laquelle s'ajoutent parfois des violons.
Sur le plan de la forme et de la musique, l'oratorio latin et l'oratorio vulgaire tendent à se rejoindre (notamment par l'adoption d'une structure binaire).

II - EVOLUTION FORMELLE CHEZ SCHÜTZ ET M.A. CHARPENTIER

• *Schütz* (1585 - 1672) : Dans ses trois oratorios (*L'Histoire de la Résurrection, Les Sept Dernières Paroles du Christ en Croix* et *L'Histoire de la Nativité),* Schütz adapte l'oratorio italien en langue vulgaire à la sensibilité et à la religion de son pays, la Saxe. L'influence de la monodie religieuse des Passions allemandes est très forte dans les récitatifs, de même que la tradition polyphonique de l'Allemagne du Sud reste présente dans l'écriture des choeurs de foules (*turbae*) et des choeurs - *historicus.* Une particularité consiste dans l'usage des *personae colloquentes,* personnages uniques ou collectifs, chantés en duo, trio ou quatuor (par exemple le Christ dans *L'Histoire de la Résurrection).*

Schütz adopte lui aussi la basse continue et introduit un ensemble instrumental, la symphonie, constitué de cordes et de vents. Dans *L'Histoire de la Nativité* (1664), un important ensemble instrumental colore l'oeuvre de ses timbres, rappelant les *Sinfoniae* vénitiennes. En outre, le récitatif se rapproche du *quasi-parlando,* ce qui se produit pour la première fois dans la langue allemande. Après Schütz, l'oratorio allemand se développe surtout en marge de la Passion, dont il reprend souvent des fragments privilégiés (*oratorios de la Passion*).

• *Marc-Antoine Charpentier* (1634 - 1704) : Elève de Carissimi lors de son séjour à Rome, Charpentier introduit son modèle en France. Charpentier fait évoluer le genre en lui intégrant des éléments du style récitatif et choral lullyste et ses propres innovations harmoniques et mélodiques, en accroissant l'importance la symphonie et en agrandissant la dimension des oeuvres (*Le Jugement Dernier, Saül, Ste Cécile Vierge et Martyr, Le Fils Prodigue,* etc.). Son exemple reste sans lendemain immédiat en France.

III - HAENDEL (1685 - 1759)

C'est dans l'**oratorio anglais** que Haendel trouve l'expression la plus remarquable de son génie créateur. A son époque l'oratorio italien en langue vulgaire est en train de triompher sur son concurrent latin et adopte les formes internes de l'opéra : récitatif *secco, arioso, aria da capo,* récitatif accompagné (4). Le *testo (historicus)* disparaît et les choeurs s'amenuisent. L'adjonction d'une

---

(1) cf. notre fiche technique *L'Oratorio 1,* parue dans le n° 8 de la série 22 (Mai 77).
(2) Carissimi n'emploie jamais le terme d'oratorio mais ceux de : dialogue, histoire, motet concerté, cantique, etc.
(3) Ligne de basse chiffrée exécutée par les instruments graves et dont les chiffres symbolisent des accords, réalisés par l'orgue, le clavecin, le théorbe, la harpe, le luth, etc.
(4) *récitatif secco* : récit dont le débit musical est très proche de la parole, et accompagné par la basse continue seule.
récitatif arioso : récit aux lignes mélodiques plus souples, ce qui le rapproche de l'*air ;* accompagné par la basse continue seule.
récitatif accompagné : récit accompagné par l'orchestre, d'un style déclamatoire et expressif.
aria da capo : air en trois parties A B A, dont la troisième est la reprise de la première ("da capo" = revenez au début), et comprenant des ritournelles instrumentales.

MUSIQUE & CULTURE

symphonie d'ouverture et d'interludes d'ouverture d'orchestre achève de rapprocher le genre oratorio de l'opéra. La forme globale en 2 parties est de règle.

Haendel adopte d'abord la forme italienne en deux parties dans *Il Trionfo del Tempo, Esther, Israël en Egypte.* Il opte ensuite pour un plan en trois parties qui amplifie la forme (*Le Messie, Saül, Salomon, Judas Macchabée, Jephta...*). Haendel emprunte aussi à l'oratorio et à l'opéra italiens le *recitativo secco, l'arioso, le récitatif accompagné et l'aria da capo,* mais il choisit de préférence l'*Ouverture française* (Lent-Vif-Lent) à l'*Ouverture italienne* (Vif-Lent-Vif).
Ce qui distingue musicalement les oratorios de Haendel de ses propres opéras et des opéras et oratorios italiens, c'est l'importance du rôle confié au **choeur**, dont la présence et le traitement musical donnent à ces oeuvres un souffle épique insurpassé : un oratorio comme *Israël en Egypte* a été à juste titre qualifié de **fresque chorale**. Ces choeurs peuvent prendre différentes formes : fugue, choeur homophone, choeur dialogué, etc., et surtout **double-choeur**. Dans cette dernière forme, Haendel atteint une puissance dramatique et une monumentalité uniques à son époque.

Haendel applique ces mêmes principes à ses oratorios profanes (*La Fête d'Alexandre, Acis et Galathée, Héraklès...*) qui ne sont ni plus ni moins que des opéras non représentés.

IV - EVOLUTION FORMELLE APRES HAENDEL

• *Haydn* (1732 - 1809) : conçus sur le modèle haendélien, les deux oratorios allemands de Joseph Haydn (*La Création, Les Saisons*) sacrifient cependant à la nouvelle esthétique classique : c'est donc le langage musical qui évolue, plus que la forme. L'orchestre de Haydn est plus fourni et son traitement musical hérite de la symphonie classique (5).

• *Mendelssohn* (1809 - 1847) prend aussi exemple sur Haendel, ainsi que sur Bach, dans *Paulus, Elias et Christus* (inachevé). Les formes musicales internes se libèrent cependant des modèles stéréotypés de l'*aria da capo* et du récitatif *secco*. La basse continue est abandonnée.

• *Schumann* (1810 - 1856) permet à l'oratorio de prendre encore plus ses distances avec l'opéra. Avec lui, Berlioz et Liszt, la forme musicale se plie entièrement au contenu (*Le Paradis et la Péri, Scènes de Faust*).

• *Berlioz* (1803 - 1869) : dans *L'Enfance du Christ,* Berlioz rénove complètement la forme de l'oratorio : le clivage récitatif/air fait place à des scènes "en continu" avec omniprésence de l'orchestre.

• *Liszt* (1811 - 1886) s'inspire des conceptions de Schumann et de Berlioz en les adaptant à son propre langage musical (*La Légende de Ste Elisabeth, Christus, La Ste-Cécile*). Il emprunte également de J.S Bach (emploi du **choral**).
A cette époque, le retour épisodique du récitant, l'*historicus,* montre un souci d'"authenticité" religieuse dans les oratorios à sujets sacrés chez les compositeurs.
Bien que la forme ne soit plus du tout fixée, il reste des caractéristiques communes à toutes ces oeuvres sur le plan des effectifs instrumentaux et vocaux :
- la présence de un ou plusieurs solistes, l'importance des choeurs ;
- l'emploi d'un grand orchestre, généralement accompagné par l'orgue.

Ces caractères subsisteront au XXème siècle.

V - LE XXe SIECLE - A. HONEGGER (1892 - 1955)

Dans le renouveau foisonnant de l'oratorio au XXe siècle, de nombreux grands compositeurs impriment leur marque à ce genre musical (cf. l'Oratorio 1). Parmi eux, Arthur Honegger retient notre attention par ses oratorios dont l'envergure dramatique a conquis d'emblée le public (notamment le public francophone). Au souffle épique de Haendel, Honegger joint la ferveur religieuse de Bach, ce qui apparaît dans l'usage du **choral** et de la **fugue** (*Le Roi David, Nicolas de Flue* (6)), formes qu'il adapte au langage musical de son temps. Dans *Jeanne au Bûcher,* il fait également appel au chant grégorien et aux mélodies populaires. L'orchestre de Honegger est généralement important.
L'emploi très étendu du choeur place Honegger dans la lignée de Haendel. Il innove cependant par l'usage de **choeurs d'enfants**, de **choeurs parlés**, d'**onomatopées** parlées ou chantées et de **choeurs chantés sans paroles**. Honegger utilise aussi la **voix parlée** dans les monologues et les dialogues.

VI - CONCLUSION : PEUT-ON DEFINIR L'ORATORIO ?

Notre tour d'horizon de ce genre musical nous a permis d'évaluer son extrême mobilité formelle et la difficulté à en saisir les constantes, notamment par rapport à **la cantate** et à **l'opéra.** Si ces trois genres se sont interpénétrés dans l'histoire de la musique, présentant ainsi des "franges" communes, on peut tenter de les différencier clairement, en schématisant leurs définitions :
- **cantate** : composition d'inspiration profane ou religieuse, écrite pour une ou plusieurs voix avec accompagnement, et destinée à la chambre, au concert ou à l'église ;
- **oratorio** : drame musical non représenté, d'inspiration religieuse (parfois profane), comprenant des solistes, des choeurs et un orchestre, et destiné au concert ou à l'église ;
- **opéra** : drame musical représenté, d'inspiration profane (parfois religieuse), comprenant des solistes, des choeurs et un orchestre et destiné à la chambre et surtout au théâtre.

---

(5) C'est aussi le cas de Beethoven dans *Le Christ au Mont des Oliviers.*
(6) Bien que *Nicolas de Flue* soit un oratorio profane, on peut parler à son sujet de ferveur religieuse, dans une optique patriotique.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

FICHE TECHNIQUE
Les formes musicales

LA CANTATE

"Appliqué à l'origine à toute pièce lyrique qui se chante, le terme de **cantate** en vint à désigner au XVIIe siècle, une composition musicale d'inspiration profane ou religieuse, écrite pour une ou plusieurs voix avec accompagnement, et destinée à la chambre, au concert et à l'église" (1). Cette définition peut s'appliquer à la cantate de 1600 à nos jours. Dans cette forme musicale, toute action ou mise en scène théâtrale est donc écartée. La cantate adopte des structures différentes suivant les époques et les pays où elle s'est développée.

• **Origines :** La **cantate** apparaît en Italie vers la même époque que la **sonate** (XVIe s.), issue du **madrigal** de la Renaissance. Généralement monodique, elle ne possède pas encore de forme définie. Au début du XVIIe siècle, la cantate se confond encore avec l'*aria* (CACCINI : *Nuove Musiche,* 1601-02) (2). Elle s'apparente à certains madrigaux de MONTEVERDI (*5e Livre,* 1605). Exécutée à une voix (parfois deux) et basse continue, elle répond aux préoccupations des érudits florentins, pour qui le chant doit être au service de la poésie et du drame. A quelques exceptions près (VIADANA, O. DURANTE), elle est d'inspiration **profane.**

Alessandro GRANDI différencie pour le première fois les termes *aria* (air) et *cantata* (cantate) dans ses *Cantade e arie a voce sola,* publiés à Venise vers 1620. La cantate est constituée chez lui de **variations strophiques.**

La variation strophique : sur une série de reprises plus ou moins libres de la basse se déploie une mélodie qui change à chaque strophe.

Cette conception fait école comme l'indiquent les recueils de TURINI (1624), ROVETTA (1629) et SANCES (1633-36). Ces compositeurs ajoutent des **ritournelles instrumentales** entre les strophes. Sous l'influence de l'opéra, on y perçoit le souci de donner à la musique une vérité dramatique. Les trois derniers *Livres de madrigaux* de Monteverdi suivent une évolution parallèle, amenant au **madrigal dramatique** *(Le Combat de Tancrède et de Clorinde,* 1624), qui influence considérablement la cantate, en particulier chez CAVALLI, LEGRENZI et CALDARA.

• **La cantate romaine :** A partir de 1635, la cantate se développe principalement dans les cercles cultivés de Rome. Elle devient une *scena di camera* ("scène de chambre") relatant une brève histoire pastorale d'inspiration mythologique. L'absence d'action scénique permet au compositeur une grande liberté d'inspiration et de forme. La disposition habituelle réside dans une alternance de **récitatifs,** plutôt *arioso* (3), et d'**airs** lyriques, obéissant toujours à la variation strophique.

Ex. de cantate romaine : Récitatif - Ritournelle - Air avec refrain - Arioso - Ritournelle - Air gai.

Luigi ROSSI porte la **cantate de chambre** à sa perfection. Elle devient plus expansive, exubérante, descriptive et variée dans sa forme et son expression. Rossi emploie plusieurs formes pour la cantate : **aria, cantate à refrain** (qui annonce l'*aria da capo*), **cantate-rondo,** dans laquelle une courte *aria* revient unissant les différentes parties (*arioso,* récitatif). Il amène une division plus nette entre récitatif et air, soulignée par des ritournelles instrumentales.

Giacomo CARISSIMI apporte à la cantate un style clair, logique et élégant, néanmoins expressif. Il emploie toutes les formes possibles : **cantate-rondo, variations strophiques sur basse obstinée duo concertant...,** avec 1 à 2 violons et jusqu'à 3 voix.

• **La cantate classique italienne** : elle se forme vers la fin du XVIIe siècle à Bologne avec BASSANI, G.M. BONONCINI, CAZZATI et PERTI et se développe grâce aux Napolitains A. STRADELLA et surtout Alessandro SCARLATTI. L'école napolitaine tend à rapprocher la cantate de la **scène d'opéra.** Son style conquiert rapidement toute l'Italie (cf. notre fiche historique Venise II à propos des cantates de VIVALDI, ALBINONI et MARCELLO).

La cantate classique se compose de plusieurs airs et récitatifs parfois précédés d'une Sinfonia et comprenant des ritournelles.

L'*aria de capo* y triomphe aux dépens du récitatif qui devient *secco,* proche de la parole et accompagné du seul *continuo.*

Plan de l'*ARIA DA CAPO* :
Ritournelle (R) - 1ère partie de l'air (A) - R - 2e partie (B) - R - A - R
"Da Capo" (Reprise au début)

Au *Da Capo,* le chanteur devait improviser toutes sortes d'ornements pour varier la reprise de **A** et faire preuve de sa virtuosité vocale. Au ritournelles, les violons s'ajoutent au *continuo.*

Au début du XVIIIe siècle, la cantate italienne, qui se propage à toute l'Europe (HAENDEL, HASSE, PORPORA), donne toute l'importance à la musique au détriment des paroles et de la vérité dramatique. Les sujets restent généralement tirés de la mythologie, les **livrets** devenant sté-

(1) André Verchaly : La Musique à travers ses formes - Encyclopoche Larousse, 1978.
(2) On trouve aussi les termes *Scherzo, Madrigal, Canzonetta, Serenata, Concerto vocale, Duo, etc...*
(3) C'est-à-dire intermédiaire entre un récit exclusivement narratif proche du débit de la parole et l'air véritable exclusivement lyrique, exprimant une pensée, un état d'âme...

MUSIQUE & CULTURE

réotypés et littérairement faibles. La cantate devient essentiellement lyrique et influence considérablement l'**opéra,** les compositeurs s'y livrant à toutes sortes d'expériences harmoniques qu'ils appliquent ensuite au théâtre lyrique.

• **La cantate française** : La cantate est introduite en France par Marc-Antoine CHARPENTIER, élève de Carissimi à Rome, avec son *Orphée descendant aux Enfers* (v.1683). Après lui, LAMBERT se rapproche de la cantate dans ses *Airs avec basse continue* (1689). Le genre est bientôt cultivé par la plupart des compositeurs, notamment MORIN, BERNIER, STUCK, MONTECLAIR, MOURET et surtout CLERAMBAULT, CAMPRA et RAMEAU, qui tendent à dramatiser la cantate pour la rapprocher d'une petite **scène d'opéra** français, par l'usage accru d'éléments narratifs. L'influence italienne est néanmoins déterminante chez la plupart des compositeurs, venant contrebalancer le style lullyste. L'emploi de l'*aria da capo* reste pourtant très limité. Dès 1695, le librettiste Jean-Baptiste ROUSSEAU, fixe la forme de la cantate française.

Récit d'exposition - Air en rondeau - Récit et Air final "donnant le point moral de l'ouvrage".

En France, comme en Italie, le livrets de cantates puisent leur inspiration dans la mythologie héroïque ou pastorale. Seule Elisabeth JACQUET DE LA GUERRE compose des cantates à sujets religieux (*Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Ecriture,* 1708-11).

Après 1730, le genre tombe en désuétude. Seule lui survit la **cantatille**, petite pièce de salon qui, elle-même, s'éteint vers 1750. Au moment de la Révolution et de l'Empire, la cantate française renaît en des formes beaucoup plus fluctuantes, souvent très développées, sous les noms d'**hymne, ode, chant patriotique,** etc... (GOSSEC, MEHUL, CHERUBINI, LESIEUR...).

Au XIXe siècle, le genre se développe au gré des musiciens, atteignant de grandes dimensions (AUBER, BERLIOZ, GOUNOD, D'INDY...). A partir de 1803, l'Académie des Beaux-Arts impose pour le **Prix de Rome** la composition d'une cantate (DEBUSSY : *L'Enfant prodigue,* 1884).

• **La cantate allemande** : Introduite en Allemagne avec les *Arien und Kantaten* (1638) de KITTEL, la cantate profane se développe beaucoup moins dans ce pays qu'en Italie et en France. En revanche, la cantate religieuse connaît une floraison très remarquable, en raison du rôle qu'elle prend dans la liturgie luthérienne. Issue des *cantiones sacrae* et des *concerts spirituels* de PRAETORIUS, ROSENMÜLLER, SCHEIDT, SCHEIN et SCHÜTZ, elle devient le genre principal de l'Allemagne luthérienne, se différenciant de l'**oratorio** par l'absence de narration et de drame.

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle de nombreux types de cantates sont cultivés par des compositeurs tels que BRIEGEL, KRIEGER, BÖHM, KUHNAU, LÜBECK et PACHELBEL. Dietrich BUXTEHUDE résume et rassemble ces genres épars en quatre formes principales :

- **la cantate-lied, construite autour d'une mélodie sur un texte d'inspiration piétiste ;**
- **la cantate-choral, venant du *concertato* du XVIIe s., fondée sur un choral harmonisé et varié selon les strophes, avec commentaires tirés de la Bible ;**
- **la cantate-concertante, fondée sur un air sur texte biblique et des parties concertantes ;**
- **la cantate mixte, comprenant des récitatifs, airs, choeurs, chorals et symphonies, dont le livret est rédigé par des poètes (4).**

Ce dernier genre est le plus cultivé après 1700. A partir de cette date, le librettiste NEUMEISTER adopte dans la cantate le *recitativo secco* et l'*aria da capo* empruntés à l'opéra italien, malgré l'hostilité des piétistes. Sous cette forme ultime, la cantate religieuse se développe pendant plus de cinquante ans. Les deux principaux compositeurs à l'avoir pratiquée sont TELEMANN et Jean Sébastien BACH, auteurs chacun d'eux de plusieurs centaines de cantates.

BACH emploi encore la **cantate-choral** dans ses cantates de jeunesse, comme *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4) et l'*Actus Tragicus* (BWV 106) (5). Après 1714, il se tourne vers la **cantate mixte** sur le plan italien, tout en conservant la première place au choral, point de rassemblement du chant des fidèles. Grâce à l'incomparable puissance de suggestion de son langage, Bach donne aux textes qu'il choisit une portée universelle, amenant ainsi le genre à son apogée. Bach est aussi l'auteur de **cantates profanes** (*Cantate du café, Phoebus et Pan*...).

Après lui, la cantate allemande décline rapidement. Les compositeurs y intègrent de plus en plus le langage musical profane à la mode (style "galant", *Empfindsammkeit*) (W.F. BACH). La cantate devient une oeuvre de circonstance éloignée de son esprit d'origine (HAYDN, MOZART, qui compose notamment des *Cantates maçonniques*). Elle connaît un renouveau au XIXe siècle avec BEETHOVEN, SCHUBERT, SCHUMANN, LISZT, MENDELSSOHN, REGER et R. STRAUSS.

• **La cantate au XXe siècle** : elle prend les aspects les plus divers, témoignant d'un regain de vitalité. En général, **la cantate comprend des solistes, des choeurs et un orchestre,** mais le sujet, la forme, les dimensions et le langage musical varient selon les compositeurs et les "écoles". WEBERN (2 *Cantates,* 1939-43) et SCHOENBERG (*Ode à Napoléon,* 1942) y pratiquent l'**atonalisme** et le **dodécaphonisme.** HONEGGER emploie non seulement la cantate en tant que telle (*Cantate de Noël,* 1953), mais ses oratorios portent la marque profonde des cantates de Bach, en particulier par l'utilisation du **choral** (*Le Roi David,* 1921 ; *Nicolas de Flue,* 1939-40). La cantate se développe également grâce à BARTOK (*Cantata profana,* 1930), PROKOFIEV (*Les Chants de nos jours,* 1937 ; *Alexandre Newsky,* 1938-39...), STRAVINSKY (*Babel,* 1944), SCHMITT, MILHAUD, POULENC, HINDEMITH, VILLA-LOBOS, VAUGHAN WILLIAMS, etc. Plus près de nous, citons les cantates de MADERNA, NONO et STOCKHAUSEN, utilisant largement les moyens électro-acoustiques.

(4) Au XVIIe s., les compositeurs rédigeaient très souvent eux-mêmes les livrets de leurs cantates.
(5) cf. notre fiche analytique sur cette oeuvre.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CES

FICHE TECHNIQUE
les formes musicales

LA FUGUE

Fugues contemporaines

I. DEFINITION ET ORIGINES

Le contrepoint étant l'art de combiner plusieurs voix différentes, on considère la fugue comme sa forme la plus élaborée.

Comme le canon, la fugue est une forme musicale à plusieurs voix, en un seul mouvement, basée sur le *contrepoint en imitations*. Alors que dans le canon les voix s'imitent rigoureusement d'un bout à l'autre du morceau, dans la fugue le *sujet* (thème principal) est soumis à des imitations moins rigoureuses, alternant avec des divertissements en contrepoint libre.

L'étymologie vient de l'italien *fugir* (fuir) : les voix semblent se fuir les unes les autres.

● La fugue tire une lointaine origine de la polyphonie médiévale (XIIe–XIVe s.) basée sur les modes ecclésiastiques. Dans la *caccia* (Italie) et la *chace* (France), on assiste à des canons à 2 ou 3 voix (la *fuga*). Aux XVe et XVIe siècles, la polyphonie vocale atteint son apogée avec l'école néerlandaise (et ses émules), qui instaure le règne du contrepoint en imitations : les voix entrent les unes après les autres sur le même motif mélodique à diverses hauteurs (chansons, madrigaux, musique religieuse). A la Renaissance, PALESTRINA (1525–1594) est le représentant le plus significatif du style polyphonique.

● Avec la naissance de la monodie accompagnée et de la basse chiffrée (fin XVIe), la polyphonie se voit rejetée par une partie des musiciens, à l'exemple de la *Camerata* florentine. Le contrepoint garde cependant un tel prestige que les compositeurs continuent à le pratiquer, le faisant même profiter des nouvelles techniques instrumentales : à cette époque se développent la *canzone* et le *ricercar* ou *ricercare* (du verbe «rechercher»), ce dernier genre étant considéré comme l'ancêtre direct de la fugue. Avec SWEELINCK (1562–1621), FRESCOBALDI (1583–1643) est le principal auteur de *ricercari*, destinés à l'orgue ou au clavecin, notamment dans ses *Fiori Musicali* de 1635. Les entrées en imitation y sont suivies de développements annonçant souvent les fugues de Bach, alors que le langage est encore à cheval entre modalité et tonalité. Le terme de *fugue* apparaît justement à cette époque, avec ceux de *fantaisie* et *caprice* (Pays-Bas, Allemagne, Angleterre, France), correspondant au *tiento* espagnol, avec des significations très voisines : pièce instrumentale (orgue, clavecin, virginal) plus ou moins développée avec des entrées et une écriture en imitations.

● Dans le courant du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle, l'essor considérable de la musique instrumentale et vocale permet au style fugué d'être cultivé soit en tant que genre indépendant, soit intégré aux autres. En Italie, le *concerto grosso*, à la suite du *concerto da chiesa*, lui consacre presque toujours l'un de ses mouvements rapides (on peut parler ici de *fugato*) comme chez CORELLI (1653–1713). Malgré le triomphe du style concertant, en grande partie amené par l'*école vénitienne* dont le principal représentant est VIVALDI (1671–1743), la fugue garde ses droits : dans la *sonate* et le *concerto pour soliste et orchestre*, le second *Allegro* est souvent un *fugato*.

● En France, LULLY (1632–1687) ménage dans l'*Ouverture* de ses tragédies lyriques une section centrale rapide avec des entrées en imitations, tandis qu'après TITELOUZE (1563–1633), les organistes amenuisent de plus en plus le rôle de la fugue, la cantonnant progressivement à une pièce brève de style rigoureux. Seuls D'ANGLEBERT (1628–1691), puis surtout GRIGNY (1672–1703) conservent à la *Fugue à 5 voix* une place d'honneur dans leur musique d'orgue.

● En Allemagne, la fugue devient par contre l'un des éléments essentiels de la musique d'orgue et de clavecin. FROBERGER (1616–1667) écrit des *Ricercari, Fantaisies* et *Caprices* où il réalise avant Bach l'intégration des éléments allemands, français et italiens. Les organistes de l'Allemagne du Nord, dont le plus grand est BUXTEHUDE (1637–1707), conquièrent dans la fugue une virtuosité et une puissance insurpassée, sauf par Bach, dans le cadre du *Prélude (ou Toccata) et Fugue* et de la *cantate* religieuse. PACHELBEL (1653–1706) écrit aussi une oeuvre d'orgue basée sur la fugue. HAENDEL (1685–1756) compose de nombreuses fugues dans ses *oratorios* anglais, ainsi que des fugues instrumentales, dont beaucoup sont comparables à celles de Bach. Cependant, on perçoit déjà à cette époque que la forme se sclérose. Le XVIIIe siècle voit dans la fugue une forme archaïque, «gothique». On la cantonne à certains passages de la musique liturgique, ou bien on en fait une spéculation intellectuelle, à l'image du *Gradus ad Parnassum* (1725) de FUX (1660–1741), base de tous les traités de contrepoint ultérieurs.

Seul Jean- Sébastien BACH (1685–1750) continue à faire de la fugue le fondement de son langage musical. Héritier de la riche polyphonie des maîtres de l'Allemagne du Nord et de Pachelbel, familier des *Fiori Musicali* de Frescobaldi, des *Fugues à 5* de Grigny et des fugues de Corelli et de Vivaldi, il trouve dans son génie propre cette faculté unique dans l'histoire de la musique de former une synthèse du style polyphonique et du style concertant, d'où résulte un équilibre parfait entre contrepoint et harmonie. Il laisse de grands chefs-d'oeuvre en ce domaine : *L'Art de la Fugue, Le Clavecin Bien Tempéré, L'Offrande Musicale*, et les grands *Préludes et Fugues* pour orgue, etc... sans oublier les monuments que sont les choeurs fugués des *Passions, Oratorios,* cantates, de la *Messe en si* et du *Magnificat*. C'est avec Bach que la fugue prend sa structure dite «classique», fondée sur un *parcours tonal* logique (mais variable) et que nous allons explorer à présent.

II. STRUCTURE

Le plan de la fugue est très variable selon les compositeurs et les oeuvres elles-mêmes. *La fugue d'école* adopte cependant un plan strict : exposition de fugue, contre-exposition à la dominante (facultative), exposition au ton relatif, exposition à la sous-dominante, exposition au relatif de la sous-dominante, ré-exposition en strettes et coda, tous épisodes intercalés de *divertissements*. Dans la pratique, le seul point commun à toutes les fugues est l'exposition, les compositeurs (Bach en tête) agissant pour le reste en toute liberté. La relative fréquence des strettes mérite que l'on s'y attarde quelque peu après avoir défini l'exposition de fugue et dit un mot des autres expositions.

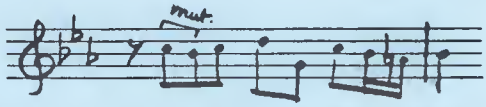
L'EXPOSITION DE FUGUE

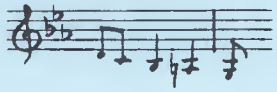
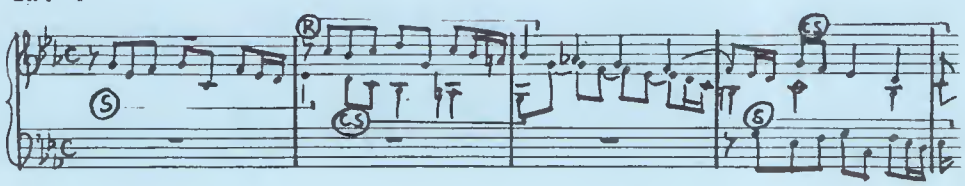
Elle présente en entrées successives le *sujet* et la *réponse*, cette dernière étant accompagnée du *contre-sujet*. L'ordre d'entrée d'une fugue à 4 voix sera donc presque toujours : sujet – réponse – sujet – réponse.

Le sujet est le thème principal de la fugue : il affirme généralement la tonalité (Ex. 1 : sujet de la fugue n° 2 du *Clavecin Bien Tempéré*, 2e vol. de J.S. Bach).

Ex. 1

La réponse est la transposition du sujet à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure; elle renferme le plus souvent une *mutation*, transformation mélodique lui permettant de revenir au ton principal quand le sujet a modulé au *ton de la dominante* ou bien d'y moduler elle-même (Ex. 2 : réponse de la même fugue). Le retour au ton principal peut alors s'établir directement avec la 3e entrée (sujet) ou grâce à un *conduit.*

Ex. 2

Le contre-sujet se combine à la réponse et, transposé, au sujet ; il est soumis aux lois du *contrepoint renversable*, c'est à dire qu'il doit pouvoir être placé autant au-dessus qu'au-dessous du thème principal (Ex. 3 : contre-sujet de la même fugue). Il n'est pas rare qu'une fugue n'ait pas de contre-sujet : sujet et réponse sont alors accompagnés par des contrepoints libres. L'exemple 4 nous montre l'exposition de cette fugue à 3 voix (S = sujet, R = réponse, CS = contre-sujet).

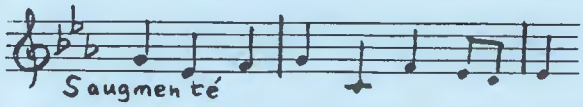
Ex. 3

Ex. 4

Dans la suite de la fugue, les thèmes sont éventuellement l'objet de multiples artifices de contrepoint :

— renversement (ou mouvement contraire, ou «miroir» (1)) : tous les intervalles du thème sont inversés (Ex. 5) ;

Ex. 5

— augmentation, diminution : les valeurs sont allongées ou raccourcies (Ex. 6) ;

Ex. 6



— rétrogradation : le thème est recopié en commençant par la dernière note et en finissant par la première (2).

Ces procédés peuvent être employés simultanément, comme dans les *strettes* (voir plus bas).

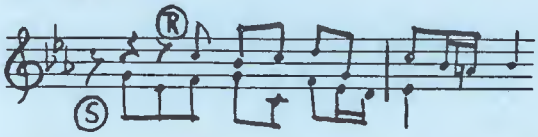
LES AUTRES EXPOSITIONS

Leur nombre est très variable d'une fugue à l'autre. Dans la fugue d'école et un certain nombre de fugues développées de J. S. Bach, les expositions décrivent un circuit tonal précis «faisant le tour» des tonalités voisines : dominante, ton relatif, sous-dominante, ton relatif de la sous-dominante, les deux plus importantes étant le *ton relatif* et la *sous-dominante*. Seule la ré-exposition sur *pédale de dominante*, qui revient au ton principal, fait entendre le thème aux 4 voix comme dans l'Exposition. La Coda, sur *pédale de tonique*, module fréquemment au ton de la sous-dominante, se terminant bien sûr toujours sur l'accord de tonique. Dans la ré-exposition et la coda, on assiste à des *strettes* (de l'italien *stretto* : serré). Dans la pratique, celles-ci interviennent souvent bien avant (3).

LES STRETTES

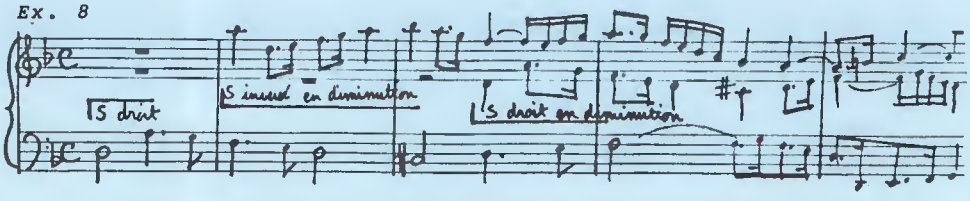
Elles font entendre le thème en canons rapprochés par rapport à l'exposition. La réponse entre donc avant que le sujet soit achevé. Le sujet et le contre-sujet fournissent aussi des strettes avec eux-mêmes :

Ex. 7



Les motifs peuvent se combiner avec leurs renversements, augmentations et diminutions. L'exemple suivant nous montre une strette de Bach qui n'est autre que l'exposition de la fugue n° 6 «in stile francese» de *L'Art de la Fugue*, dans laquelle la 2e voix entre par mouvement contraire, en diminution, et la 3e voix par mouvement droit, en diminution également :

Ex. 8



Les strettes de la Coda (sur pédale de tonique) constituent un aboutissement de tous les artifices de l'écriture contrapuntique, consacrant le triomphe du sujet sur le contre-sujet.

(1) cf. les «fugues-miroirs» de Bach dans **L'Art de la Fugue.**
(2) procédé dit «de l'écrevisse», qui est surtout employé par des compositeurs de l'école sérielle au XXe siècle.
(3) ainsi dans la fugue n° 1 en do majeur du **Clavecin Bien Tempéré** (1er vol.) de Bach, les strettes débutent dès la fin de l'Exposition.

AUTRES GENRES DE FUGUE

Double, triple et quadruple fugue :

Quand le contre-sujet présente une individualisation particulière par rapport au thème principal (sujet, réponse), on parle de double fugue : le contre-sujet est en effet perçu comme un véritable second sujet. Si deux ou trois contre-sujets prennent ainsi chacun valeur de thème principal, on est en présence d'une triple ou d'une quadruple fugue.

Dans une double fugue, le premier sujet est souvent d'abord développé seul, puis le second sujet, ensuite les deux en même temps. Ainsi la *fugue n° 4 en do dièse mineur* à 5 voix du *Clavecin Bien Tempéré* (1er vol.) de Bach est conçue en triple fugue.

Fugues-strettes, fugues canoniques et fugues-miroirs :

Les fugues-strettes, ou fugues canoniques, utilisent dès l'exposition initiale les artifices de la strette : fugue par augmentation ou par diminution, fugue par inversion (voir ci-dessus le chapitre «Strettes»).

Les fugues-miroirs sont écrites de telle façon que l'une est l'image exacte inversée (comme reflétée dans un miroir) de l'autre : elles sont donc toujours en double exemplaire.

Dans *L'Art de la Fugue* de Bach, on trouve les plus beaux exemples de ces deux genres de fugue.

Fugato : passage constitué d'entrées en imitation, souvent limité à une exposition de fugue. On trouve le *fugato* dans toutes sortes de formes musicales : symphonies, concertos, sonates, quatuors à cordes, etc.

Fughetta : fugue de courte dimension, avec peu de voix et un nombre restreint d'expositions.

III. LA FUGUE APRES BACH

Après 1750, on trouve en W. F. BACH (1710–1787) un continuateur de son père, mais dont les fugues atteignent rarement à la grandeur de ce dernier. Malgré la domination du style galant sur toute l'Europe, quelques théoriciens comme le Padre MARTINI (1706–1784) essaient de «sauver» le contrepoint en sortant de l'oubli les chefs-d'oeuvre de Palestrina, mais en vain. L'oeuvre de J. S. Bach reste presque inconnue.
Vers 1775, à Vienne, le baron van Swieten ramène de Berlin des oeuvres de Bach : c'est ainsi que MOZART (1756–1791) et Joseph HAYDN (1732–1809), puis BEETHOVEN (1770– 1827) sont initiés à la musique du «vieux Bach». Pour Mozart, cette découverte provoque une remise en question fondamentale de son écriture musicale (4), tandis que Haydn y trouve un moyen supplémentaire de renforcer la solidité et le «sérieux» de son style. Beethoven intègre la fugue à un processus de création basé sur la lutte entre élément opposés : la fugue est soit un moment de repos entre deux moments de lutte, soit elle-même une lutte acharnée (*Grande Fugue* pour quatuor à cordes).

Au XIXe siècle, tantôt les compositeurs considèrent la fugue comme un objet de musée digne d'admiration mais inutilisable, tantôt ils essaient de l'assimiler à leur langage personnel, comme MENDELSSOHN (1809–1847), LISZT (1811–1886), BRAHMS (1833–1897), SAINT-SAENS (1835–1921), FRANCK (1822–1890) et BRUCKNER (1824–1896).
Souvent, les musiciens renoncent au développement de la fugue régulière et à son parcours tonal logique pour se laisser guider par leur inspiration, comme Liszt dans le *Prélude et fugue sur le nom de Bach*, pour orgue. A la fin du siècle, Vincent d'INDY (1851–1931) fixe les règles de la fugue d'école, tandis que Max REGER (1873– 1916) adapte à la fugue le langage chromatique hérité de Wagner, Bruckner et Brahms.

Le XXe siècle voit d'abord dans la fugue une forme rigoureuse susceptible de permettre à la musique d'échapper aux sirènes du post-romantisme : c'est le cas de BARTOK (1881–1945) dont les quelques fugues franchissent largement les bornes du système tonal, de BRITTEN (1913–1976) et de HINDEMITH (1895–1963).
De son côté, l'école viennoise, animée par SCHOENBERG (1874–1951), trouvant sa voie dans le sérialisme dodécaphonique, y utilise tous les artifices du contrepoint.
RAVEL (1875–1937) écrit une fugue dans *Le Tombeau de Couperin*. Arthur HONEGGER (1892–1955) et STRAVINSKY (1882–1971) sacrifient également au genre fugué.
Actuellement, la fugue reste un point de référence des études d'écriture musicale, constituant avec la *sonate* l'une des deux formes les plus accomplies du système tonal.

(4) cf. notre encadré «Mozart et la Fugue» sur les pages Musique à l'école série 29, n° 5 ci-joint.

Copyright by Musique et Culture 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

LE CHŒUR

« L'Origine du chant remonte
à l'enfance même du monde »
Bossuet

CHŒUR : « Groupe de chanteurs rassemblés en vue de l'exécution d'une œuvre vocale monodique ou polyphonique, chacune des voix devant être tenue par plusieurs personnes, faute de quoi il est parlé de duo, trio, quatuor, quintette ou sextuor vocal. » (M. Honegger : *Sciences de la Musique - Vol. I - Ed. Bordas*)

Le chœur à l'unisson est strict quand il est formé de voix de femmes et d'enfants ou de voix d'hommes. Lorsque les voix sont mêlées, il s'agit de chant en octaves parallèles.

Le chœur à voix égales est écrit la plupart du temps à 2, 3, 4 parties et plus : voix de femmes et enfants (le plus souvent à 3 voix) ; voix d'hommes (le plus souvent à 4 voix).

Le chœur mixte est le plus fréquent et souvent à 4 parties : soprano - alto - ténor - basse.

N.B. : il existe des chœurs à 6 - 8 - 12 voix et plus.
Ockeghem a composé un *Deo Gratias* à 36 voix égales disposées en 9 canons à 4 voix ! et T. Tallis un motet à 40 voix (« *Spem in alium* »).

EVOLUTION

Il semble que le chant collectif ait fait son apparition très tôt dans le monde habité. Associé aux actes de la vie religieuse et profane « il peut être considéré comme l'une des premières institutions sociales » (F. Raugel).

En Grèce, la musique participe à toutes les grandes solennités grâce à des ensembles chorals : tout Grec cultivé se devant de savoir chanter en s'accompagnant à la lyre.

Dès le début du IVe siècle, la psalmodie à 2 chœurs est régulièrement pratiquée dans toutes les églises d'Orient et d'Occident. Au Moyen Age, les évêques, gardiens des Beaux-Arts, s'intéressent tout particulièrement à la musique et initient de jeunes garçons à l'art vocal dans leurs écoles épiscopales. On sait que seul le chant était alors admis dans le culte chrétien, ce qui explique la prédominance de cet art dans toute la musique.

Peu à peu chaque paroisse possède sa *maîtrise* et le contrepoint vocal se développe sous la direction de maîtres déchanteurs et organistes dans de nombreuses écoles :

— *les chapelles* regroupent des chanteurs au service d'une église ou d'un prince. Leurs origines remontent au début de la chrétienté. La **Chapelle Sixtine** à Rome sert de modèle à toute l'Europe ; en France, François 1er organise la **Chapelle Royale** et Lully y introduit les voix de femmes et renforce l'effectif instrumental. Cette célèbre chapelle sera dissoute à la Révolution malgré de réels efforts de Napoléon.

— *les maîtrises* ont désigné jusqu'à la Révolution des écoles d'enfants de chœur, attachées au service de grandes églises. Les élèves, qui y sont admis sur concours, étudient la musique vocale, le latin et la littérature et nombreux ont été les grands musiciens qui y ont appris leur métier. Dans les pays germaniques, les maîtrises sont très importantes (cf. les *Petits Chanteurs de Vienne*). De nos jours, elles s'appellent *psalette, chorale, schola, manécanterie...*

— *la Schola Cantorum* est l'école des chantres rattachée aux offices pontificaux « dont la fondation est attribuée à St-Grégoire, pape de 590 à 604. Les enfants, recrutés pour leur qualité de voix, y passent plusieurs années à mémoriser le répertoire liturgique » (M. Honegger). (De nombreuses écoles de musique ont repris l'appellation : la plus célèbre étant celle de Ch. Bordes et V. d'Indy, fondée à Paris en 1896 pour l'enseignement du chant liturgique et de la musique religieuse.)

La Renaissance est une époque privilégiée dans le développement du chant choral : la musique instrumentale n'ayant pas encore atteint sa pleine maturité, le chœur représente pour les compositeurs l'instrument idéal. Aussi, « villes et châteaux retentissent de chants et il n'est de gentilhomme ou dame qui ne soit capable de tenir sa partie dans un quatuor vocal » (F. Raugel). Dans les assemblées de fidèles, les *Laudi spirituali* (1) favorisent l'éclosion du chant populaire ; quant à l'accord « musique-poésie », il est tenté par les poètes de la Pléiade (Baïf, Du Bellay...).

Fin XVIe début XVIIe siècle, l'aboutissement de la **basse chiffrée**, la création de l'**opéra** et de l'**oratorio**, font évoluer la forme de la musique chorale en réunissant chœur et instruments. C'est avec la naissance de l'harmonie moderne que l'on prend conscience de l'importance de la musique chorale à tel point que les règles d'harmonie (encore en vigueur de nos jours - cf. les traités d'harmonie : Dubois, Bitsch...) sont basées sur l'écriture du chant choral (par ex. : l'écriture à 4 parties, l'interdiction de certains intervalles, ou tessitures trop étendues, etc., prohibés en raison de leur difficulté vocale).

Peu à peu une mutation se produit : de véritables sociétés chorales laïques se créent un peu partout à l'image de celles formées en Angleterre par Haendel. (Il faut d'ailleurs

(1) Cf. fiche technique « L'oratorio ».

souligner que ce pays possède encore de nos jours une longue et importante tradition chorale.) Les grandes chorales populaires qui naissent avec la Révolution française, favorisent le goût des grands concerts publics et, en 1835, le Conseil Municipal de Paris vote l'enseignement du chant dans toutes les écoles communales (en 1860, il y a plus de 3.200 sociétés chorales en France, dont les *Orphéons :* associations chorales d'hommes amateurs).

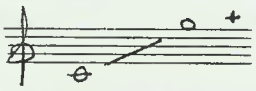
A la fin du XIXe s. — pour ne citer que l'exemple de notre pays — de nombreuses chorales voient le jour : *les Chanteurs de St-Gervais* (fondée par Ch. Bordes - 1892) *les Chœurs de la Concordia* (fondés par Gounod et Widor - 1892) *l'Association Chorale Professionnelle* (fondée par Ingelbrecht - 1913) *la Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois* (fondée par P. Martinet et P. Berthier - 1907) *les Chœurs de la Radiodiffusion française* ; les nombreuses *Chorales A Cœur Joie* (fondées par C. GEOFFRAY - 1948).

A l'époque contemporaine, plusieurs compositeurs (Milhaud, Honegger, Reibel...) tentent d'enrichir la technique du chant choral par l'emploi de la déclamation collective, dans des CHŒURS PARLES.

CLASSEMENT DES VOIX

« Au XVIe siècle et au XVIIIe siècle, on divisait les voix en : 1er et 2e dessus, haute-contre, taille, concordant, basse-taille, basse-contre. Nous disons aujourd'hui : *soprano, mezzo-soprano, contralto, ténor, baryton, 1re basse et 2e basse.* Renfermée dans les limites d'une octave et une quarte au maximum, chaque partie vocale était notée dans les différentes clés alors en usage ce qui réduisait l'emploi de lignes supplémentaires » (F. Raugel). En ce qui concerne l'étendue des voix, elle est généralement plus large pour les solistes que pour les chœurs.

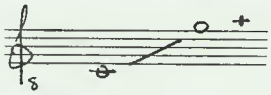
- **SOPRANO :** Au XIIIe et au XIVe siècle, le terme de *Discantus* (en français *Déchant*) désigne la partie supérieure d'une composition à plusieurs voix. Le nom SOPRANO fut généralisé en Italie et en France à l'époque du Bel Canto pour désigner la voix la plus élevée — en italien : « Sopra » = au-dessus — (Clé de Sol ou UT 1re ligne).

Son étendue  est de plus en plus dépassée par les compositeurs (cf. Beethoven : IXe symphonie)

- **ALTO :** Au XVe et au XVIe siècle, le *contretenor altus* désigne la voix placée entre le supérius et le ténor. « Ce terme a donné en italien *contralto,* abrégé en ALTO, et désigne la plus grave des voix de femme et garçon depuis le XVIIe, époque où cette voix a cessé d'être uniquement chantée par des voix d'homme en fausset » (M. Honegger).

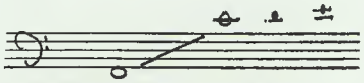
Son étendue approximative (clé de sol ou UT 3e ligne)

- **TENOR :** « désigne la voix aiguë d'homme. Remplace les termes de taille et haute-contre dans l'opéra vers la fin du XVIIe et début du XVIIIe. De nos jours ont l'écrit en clé de SOL et le chanteur émet les notes une octave au-dessous de la hauteur notée » (M. Honegger) (Certaines partitions sont écrites en UT 4e ligne).

Son étendue : 

le **BARYTON** se place entre le ténor et la basse. Il unit la noblesse et la force de la basse à l'éclat du ténor.

- **BASSE :** Ce n'est qu'à la fin de la 1re moitié du XVe que l'emploi de cette tessiture se généralise et s'élargit. « La basse profonde, autrefois dénommée basse-contre est la plus grave des voix d'hommes. L'ancien opéra français la cantonnait dans l'expression de la majesté tandis que l'art du chant italien exigeait d'elle une plus grande agilité »

(M. Honegger). Son étendue : 

LES DIFFERENTES FORMATIONS

La constitution des différentes chorales est souvent déterminée par le genre de musique qu'elle interprète. On distingue généralement :

— **les ensembles madrigaux** qui possèdent un nombre restreint de choristes et qui se consacrent plus particulièrement au répertoire *a cappella,* ou au répertoire baroque.
— **les grands chœurs d'oratorios** (surtout en Allemagne et en Angleterre) dont l'activité est principalement consacrée aux grandes œuvres pour chœurs et orchestre.

Mises à part les chorales professionnelles (Radios, Théâtres...) qui opèrent une sélection dans le choix des voix, les chorales sont en majorité formées d'amateurs. Le recrutement est donc laissé au gré du hasard : généralement on remarque la prédominance des voix de femmes sur les voix d'hommes, et ce sont les possibilités vocales et musicales de chacun des choristes qui déterminent le répertoire et la qualité de la chorale.

LES DIFFERENTES FORMES DU REPERTOIRE - CHŒUR ET ORCHESTRE

Musique religieuse : *Messes, Motets, Requiems, Passions, Te deum, Psaumes.*
Musique profane : *Chansons populaires, opéras, cantates profanes, Symphonies avec chœur.*

IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 11/79 - Dépôt légal : 4e trimestre 1979 - No d'ordre 2957/79
25.3/8

FONCTION DE LA TONALITE CHEZ J.-PH. RAMEAU

OBSERVATIONS SUR NOTRE INSTINCT POUR LA MUSIQUE (Paris, 1754)

Ce n'est pas tant comme réponse polémique à la *Lettre sur la musique française* de Rousseau, publiée en 1753, en pleine Querelle des Bouffons, que cet ouvrage de Rameau nous intéresse. Mais plutôt comme un résumé précieux de ses idées sur la déclamation lyrique et la théorie de la tonalité musicale.

Mais, avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de bien avoir à l'esprit que Rameau, quel que soit le caractère éventuellement novateur de ses théories, reste tributaire des idées générales de son temps. Et l'on ne pourra rien comprendre à la démarche de notre auteur si l'on perd de vue combien il fut, de son propre aveu, marqué par Descartes. C'est ce que fait très justement remarquer Catherine Kintzler dans le petit livre consacré à Rameau qu'elle a publié avec Jean-Claude Malgoire sous le titre de *Musique raisonnée :*

« C'est donc dans une ambiance de folie, de fièvre intellectuelle que vit Rameau, atmosphère d'ivresse pour la connaissance et les exercices rationnels, où chacun, saisi par le cartésianisme, est tenu d'avoir une opinion sur la question. Aucun milieu intellectuel ne fut épargné, et le milieu artistique pas plus que les autres. Les frères Perrault, Boileau, pour ne citer que les plus connus, usèrent largement des idées nouvelles. Curieusement, la musique, reléguée par l'anathème du grand Boileau au rang des arts décoratifs ou d'agrément, resta longtemps à l'écart de la folie scientifique. Mais enfin Rameau vint, et fit ce qui restait à faire. Il s'empara de ce terrain vierge et y porta, avec quel talent, la fièvre du cartésianisme. »

Puis, Catherine Kintzler poursuit en citant Rameau lui-même : « Eclairé par la Méthode de Descartes que j'avais heureusement lue et dont j'avais été frappé... Cette phrase tirée de la *Démonstration du principe de l'harmonie* suffirait à elle seule à justifier la thèse du cartésianisme de Rameau... »

Ce cartésianisme militant, il apparaît bien dans les écrits de Jean-Philippe Rameau. En effet, ce qui frappe dans sa démarche, tout au long de la lecture des ouvrages théoriques qui jalonnent sa vie créatrice, c'est sa tentative permanente de faire reposer la théorie harmonique sur quelques principes fondamentaux très simples, à savoir essentiellement que l'harmonie provient de la Nature, c'est-à-dire de la résonance naturelle des corps sonores et, conséquence directe de cet axiome (aux yeux de Rameau bien entendu), que les accords sont constitués de tierces superposées.

Le Traité de 1722

A notre connaissance, Rameau est le premier à avoir proposé une classification simple et rationnelle des accords en déclarant dans son *Traité* de 1722 : « Vous ne trouverez dans l'Accompagnement de même que dans toute l'Harmonie que deux Accords differens, qui sont le Consonant & le Dissonant ; le premier est le Parfait, & le second est celui de la septième. »

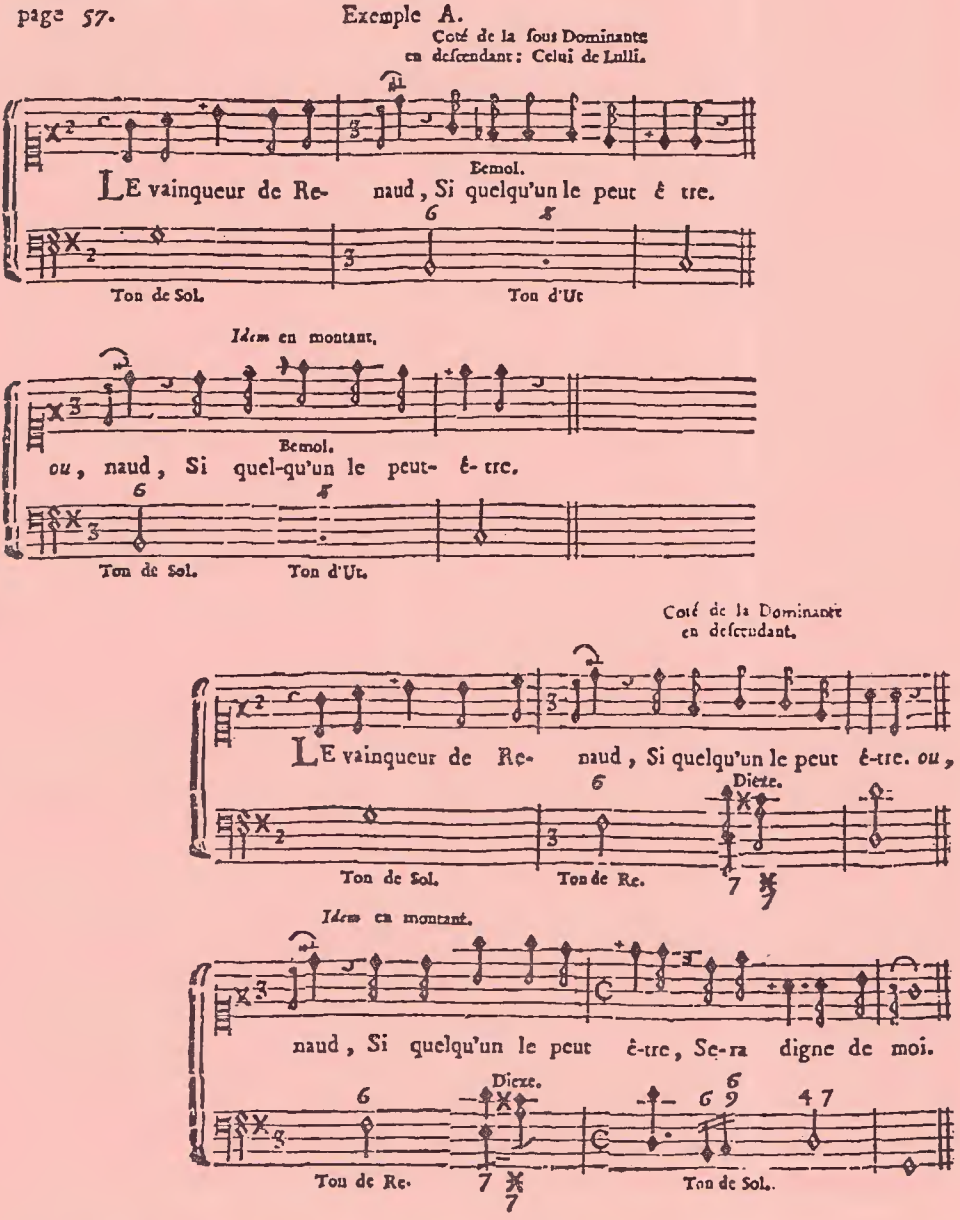
Cette théorie implique d'une part que l'Harmonie se sépare en deux catégories distinctes : l'harmonie consonante et l'harmonie dissonante, d'autre part que tous les autres accords dérivent de ces deux accords fondamentaux, l'accord parfait et l'accord de septième. De nos jours, l'enseignement académique de l'harmonie repose encore, peu ou prou, sur des principes similaires.

Aucun des ouvrages antérieurs au *Traité de l'Harmonie* que nous avons pu consulter jusqu'à présent ne propose une quelconque classification. En fait, les accords y sont présentés dans le désordre le plus total même chez Campion, un théorbiste qui publia en 1716 — soit à peine six ans avant la parution du *Traité* de Rameau — un *Traité d'Accompagnement et de Composition* pourtant apprécié au même titre que les travaux de Rameau par Michel Corrette dans son *Maître de Clavecin* de 1753.

Les Observations sur notre instinct par la musique de 1754

Lorsque sont publiées les *Observations* qui nous intéressent, Rameau a largement atteint les 70 ans. C'est dire qu'il a une longue carrière derrière lui. Ce texte a le mérite de reprendre sous une forme abrégée les idées principales du musicien et d'exposer, dans une magistrale analyse du fameux monologue d'*Armide* de Lully, sa conception du système tonal et de son rapport avec le sens du texte dans la déclamation lyrique.

Rameau attribue aux tonalités certains caractères spécifiques en relation avec les altérations utilisées : « On n'y a peut-être pas encore bien pensé, & cependant on donne tous les jours dans ce sens, lorsqu'on cite le Dièze, ou le Béquare en signe de force, de joye, lorsqu'on éleve la voix dans les mêmes cas, dans la colere, &c. (*) & lorsqu'on cite le Bémol en signe de molesse, de foiblesse, &c. lors enfin qu'on rabaisse la voix dans les mêmes cas. Chacun s'aperçoit encore à peu-près de ces différences, pour peu d'expérience qu'on ait en Musique, lorsque le Mode majeur, & le Mode mineur se succédent sur une même Tonique. »

Toutefois, Rameau met principalement l'accent sur le rapport des tonalités entre elles. Le rapport privilégié est le rapport de quinte, c'est-à-dire de *Do* à *Sol* en montant et de *Do* à *Fa* en descendant : « N'attribueroit-on pas naturellement à la joye (...) la Tierce majeure, le Mode majeur, le Dièze, le Chant dont la force redouble en montant, & la Dominante, Quinte au dessus. Et par une raison toute opposée, n'attribueroit-on pas aux regrets, aux pleurs, &c. (...) la Tierce mineure, le Mode mineur, le Bémol, le chant qui s'amolit en descendant, la Soudominante Quinte au-dessous (**) . . . »

(*) &c. = etc. (en usage du Moyen Age au début du XIX^e siècle).
(**) On pourra se reporter utilement à la fiche MC consacrée au mode majeur.

D'où ce reproche formulé à l'encontre de Rousseau, en réponse à sa critique de Lully : « Il faut toujours chanter ce qui précéde une Mélodie dont on veut éprouver l'effet . . . » L'effet d'une modulation dépendra du rapport entre la nouvelle tonalité et celle d'où l'on vient, c'est-à-dire du contexte général.

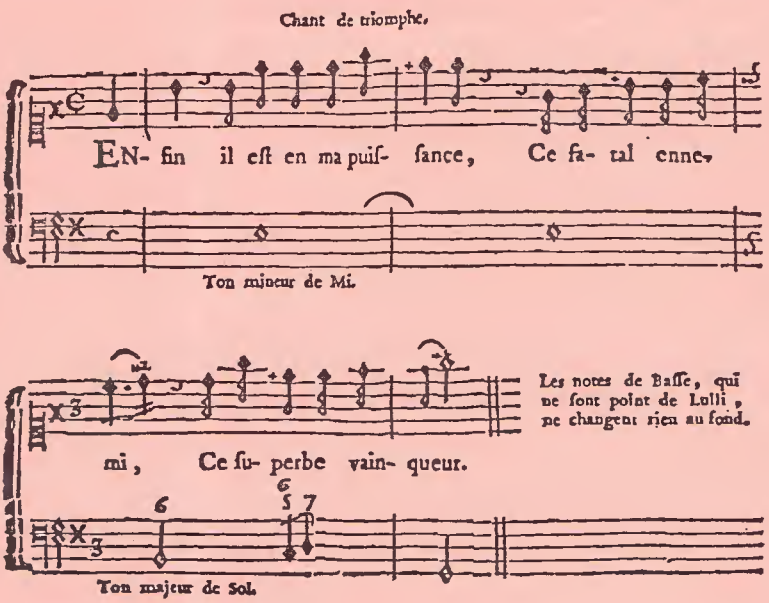
Voyons la démonstration que Rameau nous en fait dans son analyse d'*Armide* : « Mais pour juger par soi-même du sentiment que ces deux différents côtés, celui de la Dominante & celui de la Soudominante, peuvent inspirer, nous avons jetté les yeux sur une Parenthèse de Lulli, qui nous conduit à des observations dont les compositeurs, même, pourront tirer quelques fruits. »

« Lorsqu'Armide dit : le Vainqueur de Renaud . . . & que par réflèxion elle ajoûte : Si quelqu'un le peut être ! la Musique semble lui faire prononcer cette réflèxion avec une espèce d'humiliation, de mortification, comme si dans le moment la crainte de ne pouvoir triompher de ce Héros lui venoit à l'esprit (. . .)

En effet, une pareille conquête est une grande victoire pour une Coquette : de sorte qu'Armide peut fort bien se comprendre dans le nombre, en se disant en elle-même : Puis-je me flatter, moi-même, d'en être le Vainqueur ? Tel est sans doute le sens qui a guidé Lulli ; car si l'on vouloit qu'Armide n'eût prétendu qu'exalter simplement la gloire de son Héros, sans se rappeller en même temps la crainte de n'en point triompher, Lulli n'auroit pas manqué de nous le faire sentir par un autre fonds d'Harmonie. »

Ce texte est essentiel à la compréhension des idées de Rameau sur la déclamation lyrique. Il y affirme clairement la possibilité pour la musique, au moyen de l'harmonie et du jeu des tonalités, d'exprimer toutes les nuances des sentiments contenus et même sous-entendus dans le texte. Il affirme en cela, contrairement à Monteverdi un siècle et demi plus tôt, la suprématie de la musique sur le texte. Dans cette logique Rameau ne craint pas alors de conseiller : « Il faut d'abord chanter cette Musique dans le mouvement qu'exigent les paroles (petite concession au texte), sans les y joindre, & sans s'y occuper d'aucun autre sentiment que celui que la Mélodie peut y faire naître d'elle-même. » Il est clair ici que pour Rameau la mélodie, issue d'ailleurs de l'Harmonie, comme il le précise dans un autre passage de son livre, suffit bien à elle seule à suggérer à l'interprète le bon sentiment. Par quels moyens ? Par ceux déjà cités tout à l'heure : le rapport privilégié de quinte entre la Dominante (*DO-SOL* en montant) et la Soudominante (*DO-FA* en descendant) ; autrement dit : la voie du Dièze et celle du Bémol. C'est ainsi qu'il poursuit en précisant : « en remarquant (dans cette mélodie) le côté pour lequel on se sentira plus de penchant à la molesse où à la fierté : & pour lors, toute prévention à part, le nouveau Bémol qui se trouve du côté de la Soudominante, soit en descendant, soit en montant, fera incliner naturellement pour la molesse : au lieu que le nouveau Dièze, donné par le fonds de l'Harmonie du côté de la Dominante, obligera d'animer le Chant, & le rendra susceptible de toute la fierté dont on voudra l'accompagner. (. . .) »

Il est très remarquable de constater que la puissance de ces mécanismes harmoniques, de ces modulations est si grande aux yeux de Rameau que le mouvement mélodique ne pourra pas changer grand chose au sentiment qu'ils expriment : « la différence du haut & du bas, n'y est qu'accessoire, il la fortifie seulement, cette expression, mais il n'y peut rien par lui-même » (. . .) N'est-ce pas là affirmer clairement la suprématie absolue de

Exemple B. pag. 70.

l'harmonie ? Il ne faut pas trop s'étonner de cette conception quasi « mécaniste » du jeu des tonalités. En effet, ce sont les rapports tonaux qui ont joué un rôle fondamental dans la création, au XVIIIe siècle, des grandes formes classiques telles que l'Allegro de sonate. Mais voyons maintenant comment Rameau, en répondant point par point à Rousseau, poursuit son analyse d'*Armide* :

Rousseau écrit à propos de ce vers : « Voilà un Tril & qui pis est, un repos absolu dès le premier Vers. »

Rameau lui rétorque : « Le Tril fait beauté dans notre musique, sur-tout dans le cas présent, où il ajoûte de la force au mot puissance, sur lequel porte tout le sens du Vers (...) » On est frappé de l'importance attribuée au rôle d'un ornement pour accentuer la force d'un mot essentiel. C'est toute la conception de l'ornementation française — indispensable à l'expression des passions — que résume ici Rameau dans cette courte phrase.

Rameau reproche ensuite à Rousseau d'avoir vu un « repos absolu » là où, en effet, il n'y a que le prolongement d'une seule et même Harmonie (*Ex. B*). « Enfin il est en ma puissance... » Mais le plus intéressant pour nous c'est lorsque Rameau expose encore une fois sa conception des rapports entre les tonalités : « Un auteur, qui me fait la grace d'adopter mes Principes, n'ignore pas sans doute l'intime rapport (...) entre le Mode majeur & le mineur (...) & que si (le mineur) a la molesse en partage, (le majeur) au contraire est mâle est vigoureux. » Rameau s'étonne alors que l'on puisse reprocher à Lulli un procédé que, non seulement il préconise, mais que manifestement il admire chez son illustre aîné : « employer d'abord le Mode mineur, pour que sa molesse opposée à la vigueur du Majeur y ajoûte un nouvel aiguillon, & la redouble pour ainsi dire, dans le moment que ce Majeur va terminer un repos absolu, sur ces mots, ce superbe vainqueur, voilà le grand coup de Maître. » Ce qui force encore davantage l'admiration de Rameau et le conforte dans l'idée que ces principes sont valables, c'est sa certitude que Lulli n'avait aucune conscience des lois que lui, Rameau, a mises au jour : « Qu'on y fasse réflèxion, après s'être bien mis au fait du fonds de l'Art, & l'on verra de quoi le seul instinct est capable ; car Lulli, conduit par le sentiment, & par le goût, n'avoit aucune connoissance de ce fonds, inconnu de son temps. » Et la boucle est bouclée. Puisque l'Harmonie en elle-même suffit à exprimer le bon sentiment, laissez-vous guider par le bon sentiment, le bon goût (ce concept tellement fondamental chez les musiciens français de cette époque) et fatalement vous trouverez la bonne harmonie — d'autant qu'elle procède de la nature. Logique toute cartésienne : tout ce qui existe procède des lois de la nature y compris la bonne déclamation lyrique. Rousseau est bien loin et l'on voit maintenant clairement que ce n'est pas cette polémique dérisoire qui fait l'intérêt des *Observations* sur notre instinct pour la musique. On comprend mieux aussi maintenant ce que Rameau pouvait entendre par l'expression « instinct pour la musique ». Il s'agit de l'instinct du génie qui, exerçant son bon goût, redécouvre sans le savoir les lois de la Nature dont procède la musique, c'est-à-dire l'Harmonie. On voit donc que le mot Nature ne recouvre pas du tout le même sens chez Rameau — qui en bon cartésien préconise une approche scientifique dans le but de découvrir les lois qui président à son fonctionnement — et chez Rousseau. Rameau c'est la mélodie générée par l'Harmonie. Rousseau c'est le retour aux sources, à la nature dans sa « simplicité » par l'abandon de l'harmonie et du contrepoint, accusés en quelque sorte d'intellectualisme pour user d'un mot anachronique.

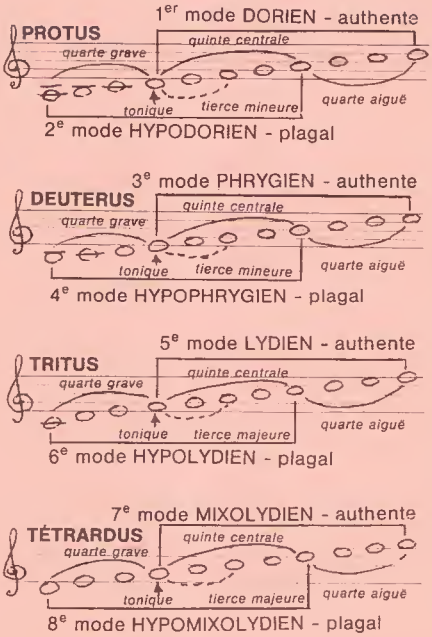
Bibliographie

1. Les ouvrages suivants sont consacrés à Rameau :
   - ◇ RAMEAU de Jean MALIGNON, coll. SOLFEGES n° 18.
   - ◇ RAMEAU de Cuthbert GIRDLESTONE, éd. DESCLEE DE BROUWER.
   - ◇ L'opéra de Rameau de P.-M. MASSON, éd. Laurens, Paris.
   - ◇ RAMEAU, La Revue Musicale n° 260, éd. RICHARD-MASSE.
2. On pourra également consulter avec profit :
   - ◇ Musique raisonnée, éd. STOCK + PLUS MUSIQUE.
   - ◇ Elemens de Musique de D'ALEMBERT, BROUDE BROTHERS.
   - ◇ Dictionnaire de musique de J.-J. ROUSSEAU, éd. ART ET CULTURE.
   - ◇ Traité des accords et de leur succession de ROUSSIER, éd. MINKOFF reprint, GENEVE.
   - ◇ Le Maître de clavecin de Michel CORRETTE, éd. FORNI, Milano.
   - ◇ Diderot et la musique de J. M. BARDEZ, éd. H. CHAMPION 1975.
   - ◇ La gamme d'amour de J.-J. ROUSSEAU de J. M. BARDEZ, éd. SLATKINE 1980.
   - ◇ Les écrivains et la musique au XVIIIe siècle : Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens, de J. M. BARDEZ, éd. SLATKINE 1980.
3. Tout l'œuvre théorique de Jean-Philippe RAMEAU est édité en Fac-similé aux éditions BROUDE BROTHERS, New York (U.S.A.).
4. Dans le domaine de l'édition musicale et des enregistrements, il convient d'être de la plus grande prudence. Une politique d'édition sérieuse de l'œuvre complet de RAMEAU semble se dessiner. Les pièces de clavecin, par exemple, sont disponibles chez Bärenreiter dans une édition sérieuse bien que déjà ancienne. BROUDE a publié un Fac-similé de certains des livres de clavecin du musicien.
   Dans le domaine du disque, on trouve le meilleur comme le pire.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

LE SYSTEME TONAL
I - Le mode majeur

UN PEU D'HISTOIRE



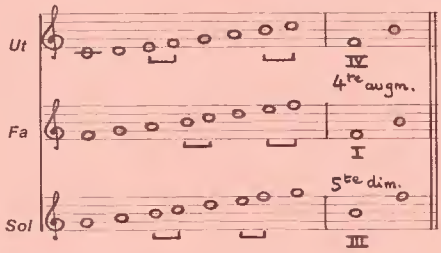
Durant sa longue histoire, le chant liturgique latin d'Occident (chant grégorien) a connu de nombreuses théories proposant de non moins nombreuses classifications des modes. La source théorique la plus ancienne connue de nos jours date de 850 environ *(Musica Disciplina* de Aurelianus Reomensis).

On pense généralement que c'est sous l'influence de la théorie musicale grecque-byzantine qui dénombrait huit modes *(Oktoechos)*, — un pour chaque semaine d'un cycle de huit semaines débutant à Pâques — que la théorie latine d'Occident a adopté un système de huit modes qui devait survivre tout en se développant jusqu'à la Renaissance, et même un peu au-delà, dans le cadre de la musique polyphonique. Ces huit modes étaient divisés, comme dans la théorie byzantine, en quatre modes authentes et quatre modes plagaux. Ces derniers, dont le nom portait le préfixe grec *Hypo* qui signifie à la fois «presque identique» et «plus grave», utilisaient une échelle située une quarte en dessous de la tonique. La tonique ou note finale était la même pour le mode authente et le mode plagal correspondant.

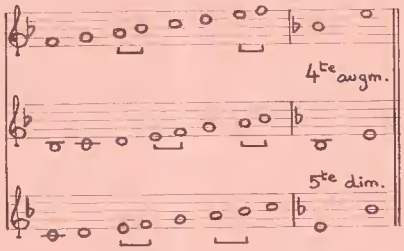
Quatre de ces modes comportent une tierce mineure et quatre comportent une tierce majeure (voir exemples musicaux ci-contre).

LES ORIGINES DU SYSTEME TONAL

Au XVIe siècle, la théorie musicale dénombrait douze modes toujours classés en authentes et plagaux et situés sur les six toniques de l'hexacorde: *ut, ré, mi, fa, sol, la.* Sur ces six toniques, trois donnent une tierce mineure (cf. *fiche II - le mode mineur**) et trois une tierce majeure qui sont:

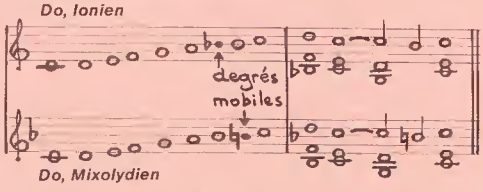


L'usage à l'époque prévoyait, essentiellement pour des raisons de tessiture, une transposition pour chaque mode. Celle-ci comportait toujours un bémol à la clé:



Les règles du contrepoint nécessitaient l'utilisation d'altérations. Celles-ci n'étaient pas toujours écrites et devaient alors être ajoutées par le ou les interprètes (pratique de la *«musica ficta»*). Le bémol était aussi utilisé pour éviter les intervalles considérés comme dissonnants (quarte augmentée ou «triton» et quinte diminuée). Le dièse, ou le bécarre, était utilisé aux cadences pour hausser la note sensible (VIIe degré du mode) en *ré, sol, la,* ainsi que dans leur transposition.

Les transpositions et l'utilisation des notes sensibles aux cadences contribuèrent à détruire le caractère spécifique des modes et à développer les structures harmoniques tonales avant même que la tonalité ait été mise en théorie. Prenons un exemple simple:

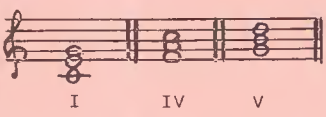


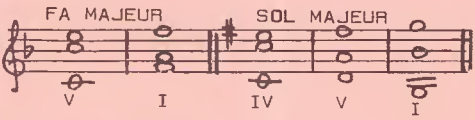
En *do* Ionien on utilise le *si* bémol pour éviter la quinte diminuée *si-fa*. En *do* Mixolydien (*sol* transposé) on utilise le *si* bécarre pour hausser la sensible. A l'oreille aucune différence: *do* majeur était né!

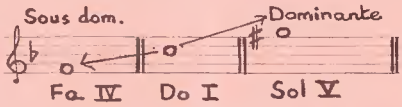
(*) A paraître

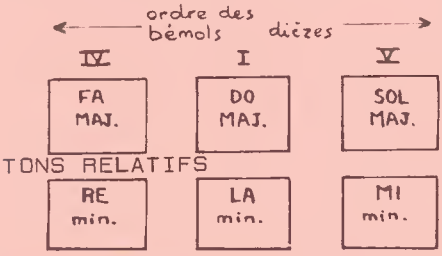
MUSIQUE & CULTURE

La présence d'une note importante dans certains accords (la sensible ou la tonique) a permis d'établir peu à peu une hiérarchie entre eux. Ainsi certains degrés ont-ils acquis une réelle prépondérance. Ce sont ceux que nous nommons aujourd'hui en harmonie **degrés forts** (par opposition aux degrés faibles). Ces degrés forts sont sur I, IV et V (toujours indiqués par des chiffres romains pour ne pas les confondre avec le chiffrage des accords):

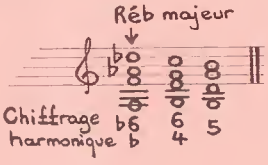


A eux trois, ces accords contiennent toutes les notes de la gamme majeure. Les trois notes qui les supportent sont caractéristiques de la tonalité de *Do* (majeur et mineur): c'est pourquoi on les nomme **notes tonales**. Un même accord jouera un rôle spécifique différent en fonction de sa position dans une tonalité donnée, c'est-à-dire de sa fonction tonale:

DEVELOPPEMENT DU SYSTEME TONAL

Les structures harmoniques tonales qui sous-tendent les formes du XVI[e] jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle au moins reposent essentiellement sur un double rapport privilégié parfaitement défini par Rameau *(Traité de l'harmonie,* Paris 1722): la quinte ascendante entre la tonique et la dominante d'une part et, d'autre part, la quinte descendante entre la tonique et la sous-dominante[(1)]: Le cycle ascendant des quintes donne l'ordre des dièses et le cycle descendant donne celui des bémols.

C'est sur ce double rapport de quinte que s'articule le plan tonal de formes musicales aussi différentes qu'une *allemande* de Louis Couperin, une fugue de Jean-Sébastien Bach ou un mouvement de sonate de Joseph Haydn. Ce plan tonal fait appel à ce que l'on nomme les tons voisins qui sont, outre la dominante et la sous-dominante, les tons relatifs. Ce qui donne pour un morceau en ut majeur:



Naturellement, le plan tonal tendra à s'élargir vers des tonalités plus lointaines; par exemple, la sixte napolitaine, altération descendante du II[e] degré du ton, apparue dans l'opéra napolitain du XVIII[e] siècle d'où son nom. En *ut,* le ton de la sixte napolitaine est *ré* bémol majeur:



FONCTIONS STRUCTURELLES DE LA TONALITE

C'est le plan tonal qui conditionne le déroulement d'une forme.

1) Dans la suite, les danses sont en deux parties avec reprises (AA-BB). La cadence de la fin de A sera, dans l'immense majorité des cas, dans le ton de la quinte (ou plus rarement un repos à la dominante V).
2) Dans un mouvement de sonate bithématique, le second thème sera dans le ton de la quinte.
3) Dans une fugue, la réponse sera à la quinte du sujet.

Allemande

A		B
ut maj. I	possibilités de moduler par ex. Fa IV	sol maj. V
		B: Relatifs mineurs de I-IV-V; possibilités de mod. en Fa IV ou Sol V; retour à ut I

Mouvement de sonate

Exposition				Développement	
A			C	B	A
1er thème ut maj. I	pont	2e thème sol maj. V	O D A	Relatifs mineurs 1er et 2e thèmes	retour à V ou à domin. de I

Fugue

Sujet	Réponse
ut majeur I	sol majeur V
(peut moduler en sol maj. V)	(peut moduler en do maj. I)

Tout ce que nous venons d'exposer ne constitue que les principes de base d'un système en perpétuelle évolution. Ces principes nécessaires pour comprendre les mécanismes de la tonalité ne suffisent pas cependant à en embrasser toute la complexe réalité. De plus, il ne s'applique qu'au mode majeur. Le fonctionnement sensiblement différent du mode mineur fera l'objet d'une autre fiche.

(1) A l'origine «sous-dominante» ne signifiait pas le degré sous la dominante mais la dominante **en dessous la tonique.**

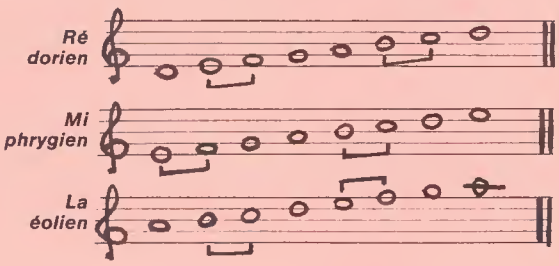
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG Strasbourg

CES - J. F.

FICHE TECHNIQUE
Le langage musical

LE SYSTEME TONAL
II - Le mode mineur

Nous avons vu à propos du mode majeur (*) que celui-ci trouvait ses origines dans les trois modes anciens qui comportaient une tierce majeure. Il est facile de comprendre que le mode mineur trouvera, quant à lui, ses origines dans les trois modes anciens comportant une tierce mineure, qui étaient au XVI[e] siècle (dans leur forme authentique): *ré* dorien, *mi* phrygien, *la* éolien.



LES MODES ANCIENS AVEC TIERCE MAJEURE

LE MODE DE RÉ

De ces trois modes, celui de *ré* est certainement le plus usité, que ce soit dans sa forme originale ou dans sa forme transposée (*sol*, avec un bémol à la clé). Ceci provient peut-être du fait qu'il était le premier mode dans la vieille classification grégorienne. Mais on remarquera surtout qu'il est bien situé dans la tessiture, ni trop grave, ni trop aigu. Ainsi, il est chantable par les femmes et les enfants, d'une part, par les hommes une octave en-dessous, d'autre part. Pour des voix plus aiguës (soprano, ténor) sa forme transposée convient parfaitement:

Mode de ré transposé

LE MODE DE MI

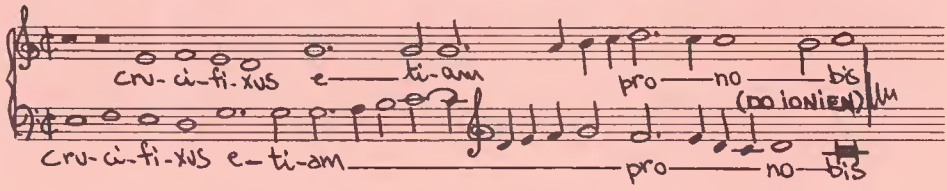
On pourrait en dire autant du mode de *mi* puisqu'il n'est situé qu'un ton plus haut. Pourtant ce n'est pas du tout le cas. C'est un mode rare, très étrange avec son demi-ton initial *(mi-fa)*: "Ceste cinquiesme Mode (...) est fort propre aus subiects tristes, à cause de la souvente reiteration du my (...). Ie n'ay point trouvé (...) aucunes Pseaumes en François, qui se chante de ceste Mode." (Salomon de Caus, *Institution Harmonique,* Francfort, 1615).

Si ce mode est assez rare pour, qu'en effet, aucune mélodie du psautier calviniste ne l'utilise, cela ne signifie nullement qu'il était inusité, surtout aux époques antérieures. Nombre de chefs-d'œuvre sont inscrits en *mi* phrygien,

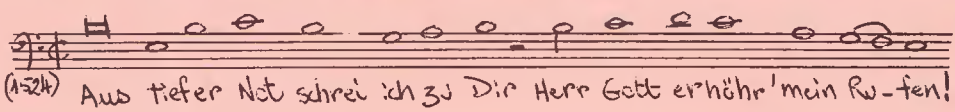
- que ce soit dans le répertoire religieux:

— la messe *Mi-Mi* d'Ockeghem (XV[e] siècle)

— la messe *Pange lingua* de Josquin des Prés, dont ce court extrait illustre bien l'effet que produit ce mode et la façon magistrale dont ce grand compositeur en use, jouant sur le changement de couleur modale en l'accentuant par le changement de tessiture: sombre et dans le grave, tout d'abord, avec le demi-ton *Mi-Fa* caractéristique du phrygien, sur le mot *crucifixus;* lumineux et dans l'aigu, ensuite, dans le mode de *do* ionien sur les mots *pro nobis (pour nous).*

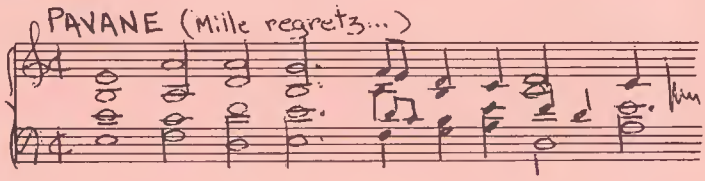


— la très belle mélodie composée par Johann Walter sur le texte de Martin Luther *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir (Du fond de la détresse je crie vers Toi),*

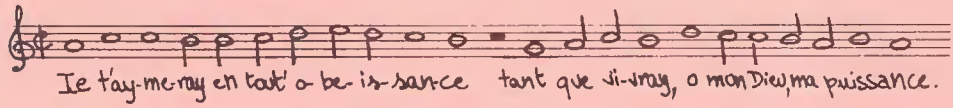


* Voir notre première fiche sur le SYSTEME TONAL, consacrée au *Mode majeur.*

MUSIQUE & CULTURE

• ou bien dans le répertoire profane, quoique plus rarement, comme la belle et célèbre chanson de Josquin *Mille regretz.*

LE MODE DE LA

Le mode de *la* éolien, bien que moins usité que celui de *ré,* n'est pas rare. "Ladite Mode est propre pour subiects graves, meslées de douceur." (Salomon de Caus, ibid.) Puis Salomon poursuit à propos de sa forme plagale (hypoéolien): "Ceste mode est de nature tres douce & agreable, propre pour louanges remplies de graves propos. (...) Le 18^{iesme} Pseaume se chante entièrement de ceste Mode." (ibid.)



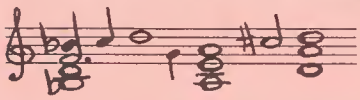
NAISSANCE DE LA TONALITE DE MODE MINEUR

De même que pour le mode majeur, les transpositions et l'utilisation des altérations contribuèrent à détruire le caractère spécifique de chaque mode mineur, particulièrement en ce qui concerne les modes de *ré* et de *la,* en raison d'une particularité remarquable de leur structure: la sixte.

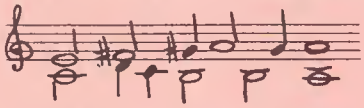
Dans le mode de *ré* la sixte est majeure:

Dans le mode de *la* la sixte est mineure:

Cette particularité nécessitait, pour respecter les règles du contrepoint concernant les intervalles (qui interdisaient l'usage des intervalles diminués et augmentés), l'emploi d'altérations qui rendaient la structure mélodico-harmonique de ces deux modes particulièrement instable (degrés mobiles).

Ainsi, en mode *ré,* on bémolisait le *si:*

Pour éviter, ici, la quinte diminuée harmonique *si-fa.*

et, en mode *la,* on diésait le *fa:*

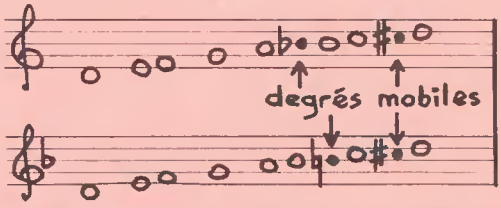


Pour éviter, ici, la seconde augmentée mélodique *fa-sol dièse.*

Pour rester simple, disons que la règle générale est:

— sixte majeure en montant, — sixte mineure en descendant.

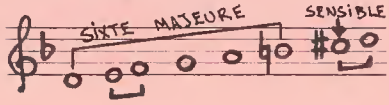
Un simple exemple musical permettra maintenant de comprendre comment ces deux modes ont fusionné pour donner le ton mineur:

Ré dorien

La éolien transposé (venant) de La éolien authente

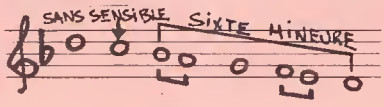
La tonalité mineure provient donc non du seul mode de *la* (comme on le pense trop souvent), mais à la fois des deux modes de *la* et de *ré.* C'est cette double origine qui fait que, dans tous les solfèges actuels, on peut encore trouver trois formes de gammes mineures:

• les deux premières qualifiées de mélodiques:

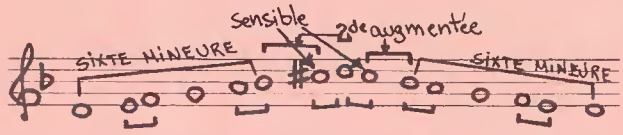
1. gamme mineure mélodique ascendante (avec sixte majeure et note sensible)



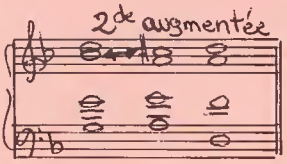
2. gamme mineure mélodique descendante (avec sixte mineure sans sensible)



• la troisième qualifiée d'harmonique (avec sixte mineure et sensible)

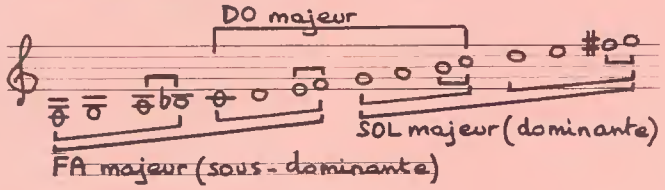


Ce dernier qualificatif vient du fait que la seconde augmentée (intervalle du *sib* au *do dièse*) était – théoriquement – interdite dans une mélodie. La coexistence du *si bémol* et du *do dièse* devrait donc n'être possible que grâce à l'enchaînement des accords (harmonie). Mais c'est une conception purement théorique car il y a bien longtemps déjà que les secondes augmentées sont utilisées en musique!

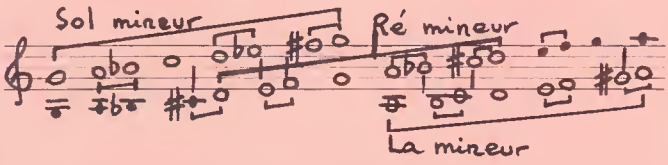


FONCTIONS STRUCTURELLES DE LA TONALITE

Comme pour le mode majeur, le rapport de quinte joue un rôle privilégié en mineur, mais à un degré moindre: en majeur, ce rapport est renforcé par la présence des tétracordes (du grec quatre sons). Chacun des deux tétracordes d'un ton est commun au ton voisin immédiatement supérieur ou inférieur.



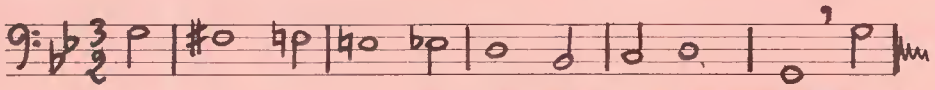
Il n'en va pas de même en mineur et ceci pour deux raisons:
– d'une part, la présence des sixtes altérées;



— d'autre part, la présence du premier demi-ton sur le second degré (au lieu du troisième degré en majeur).

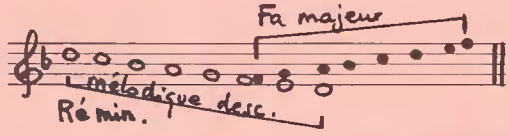
On constate qu'il y a **trois altérations** différentes (indiquées par des lignes verticales) entre deux tons mineurs voisins contre une seulement pour des tons majeurs.

Il résulte de ce fait que les pièces en mineur pourront plus facilement avoir une allure tonale tourmentée, voire user du chromatisme comme c'est le cas, par exemple, au XVII[e] siècle pour les basses de passacaille, les **"grounds"** anglais et, en général, les morceaux en forme de lamentations:



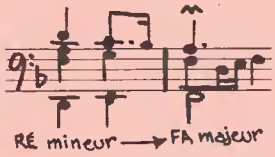
Henry Purcell: **Dido and Aeneas, lamentations de Dido** (2[e] acte).

On remarquera que dans ce type de basse (très courant) la mélodie parcourt tous les degrés mobiles de la gamme mineure.



Enfin, la forme sans sensible (mélodique descendant) permet de moduler d'autant plus facilement dans le ton relatif majeur qu'il n'y a aucune altération différente entre les deux tons.

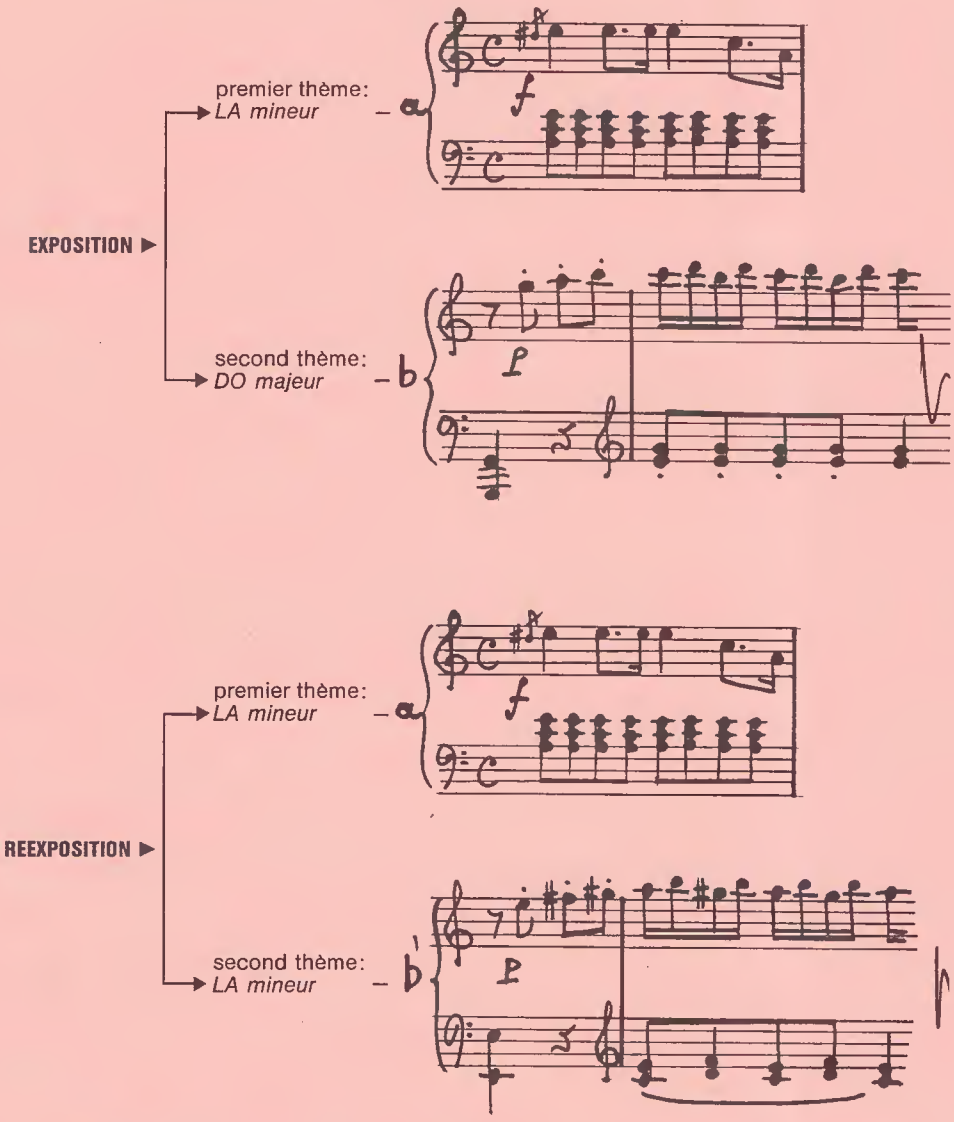
On comprend alors que le mode mineur soit "attiré" vers son relatif majeur, comme dans cet exemple où, en trois accords, on passe de *ré* mineur en *fa* majeur:



Tombeau de Mezangeau pour luth du Vieux Gautier (XVII[e] siècle).

Conséquence directe de cette attirance: alors que, dans une sonate à deux thèmes (bithématique) en majeur, le second thème est exposé au ton de la quinte, dans le cas d'une sonate en mineur, le second thème est exposé au ton relatif majeur.

Ainsi, dans la *Sonate en la mineur,* op. 5, n° 2 de Mozart:



L'obligation d'achever un mouvement de sonate dans la tonalité initiale fait que le second thème est réexposé en mineur. Ainsi ce thème est entendu dans les deux modes: le majeur et le mineur.

Ce sont les mécanismes que nous avons exposés dans ces deux fiches sur le sytème tonal, peu à peu mis en place dès le XVI[e] siècle, perfectionnés durant le XVII[e] siècle (suite de danses), qui permirent le développement et la maturation de la forme sonate classique. Celle-ci devait servir de fondement aux musiciens du XIX[e] siècle qui préparaient, sans le savoir, la destruction du système tonal telle qu'elle se produisit au début du XX[e] siècle.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG Strasbourg

FICHE TECHNIQUE
Les formes musicales

LE POEME SYMPHONIQUE

DEFINITION ET ORIGINES

« Né ou issu du romantisme musical, le poème symphonique est une composition qui, par contraste avec la structure et le développement de la symphonie classique, subordonne cette structure et ce développement à un souvenir, à une idée, à une allégorie, à un symbole que la musique rappelle ou suggère ».

Telle est la définition donnée par Jean Chantavoine (*Collection « Formes - Ecoles et Œuvres musicales » ; Ed. Larousse*) d'un genre qui a connu sa période d'épanouissement dans la seconde moitié du XIXe siècle et que prolongent à notre époque un certain nombre d'œuvres isolées.

Cette subordination de la musique à une idée étrangère ne doit être considérée ni comme une invention soudaine, intégrale, ni comme une œuvre descriptive, nous dit encore Jean Chantavoine. Sans remonter à la *Bataille de Marignan,* il nous suffit d'évoquer le *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* de Bach, les deux pièces aux titres suggestifs de Couperin, de Daquin, les *Quatre Saisons* de Vivaldi, les *Saisons* et la *Création* de Haydn, et surtout l'ouverture de théâtre qui, à partir de Gluck allait nouer des liens de plus en plus étroits avec le drame qu'elle précédait (cf. l'*Enlèvement au Sérail, Coriolan,* le *Freischütz*) et établir progressivement une sorte de pénétration entre les formes sonores et la poésie. « Dans *Egmont* (1809), remarque Liszt, nous apercevons un des premiers exemples des temps modernes : un grand musicien puise son inspiration immédiatement dans l'œuvre d'un grand poète. Si incertain et hésitant que puisse paraître ce début de Beethoven, il a été aussi hardi, aussi significatif en son temps... Beethoven a commencé d'ouvrir une route nouvelle... » Cette expression nouvelle où « la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style », nous la trouvons entre autres encore dans la sonate des *Adieux,* de l'*Absence* et du *Retour,* et, sur le plan de la symphonie proprement dite, dans la *Symphonie héroïque,* dans la *Pastorale* et, ne l'oublions pas, dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

« Ces tendances divergentes, une main, la plus puissante qui eût jamais tiré du clavier un orchestre, celle de Franz Liszt, allait nouer leurs rayons en un faisceau dans les douze Poèmes symphoniques composés par lui à Weimar » (J. Chantavoine - Ibid.) entre 1849 et 1860.

LISZT ET LE POEME SYMPHONIQUE

CONCEPTION

Liszt a utilisé le terme pour la première fois en 1854 pour une œuvre conçue primitivement comme une ouverture : *Tasso - Lamento e trionfo.* Il a défini lui-même l'objet du poème symphonique. Cette forme, dont il est l'authentique créateur, ne peut se confondre avec la musique descriptive ni dans le temps, ni par le style.

« Le programme ou le titre ne se justifient que là où ils sont une nécessité poétique, une partie indissoluble du tout et nécessaire à sa compréhension ». Il ne devra être « qu'un avant-propos quelconque en langage intelligible ajouté à la musique purement instrumentale, par lequel le compositeur a pour but de préserver son œuvre contre l'arbitraire d'une explication poétique du tout et sur un point particulier ». Il ne pourra donc avoir d'autre but « que de faire une allusion préalable aux mobiles psychologiques qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu'il a cherché à incarner en elle ».

Le poème symphonique, dont le principe émane de la pensée autant que de la musique, ne suppose pas une forme musicale neuve et originale. Le propre du poème symphonique est de se créer à lui-même cette forme d'après son sujet.

A la souplesse de conception de cette formule, il convient cependant d'ajouter les conditions suivantes. Ainsi que l'indique son nom, le poème symphonique suppose et impose l'orchestre, excluant ainsi du poème symphonique des œuvres qui en suivent la poétique, mais qui sont écrites pour le piano, comme par exemple mainte page des *Années de Pèlerinage* ou les deux légendes de *Saint-François de Paule marchant sur les flots* et de *Saint-François d'Assise prêchant aux Oiseaux* (le poème symphonique pour piano *Poème des montagnes* de Vincent d'Indy reste une exception).

Autre condition fondamentale : l'unité. Unité externe ou de forme, et unité interne ou de sujet.

A l'opposé de la division en trois ou quatre morceaux de la symphonie classique, le poème symphonique ne comporte qu'un mouvement, permettant ainsi à l'idée ou au symbole qui l'inspire de se développer d'un trait, sans coupure ni interruption. De plus, la composition doit résumer, condenser une œuvre totale ou une pensée unique : c'est l'unité d'action de la tragédie classique.

« A cette unité, note encore J. Chantavoine, doivent tendre et se subordonner, également au point de vue de la forme, les développements et, au point de vue de la *matière,* les rythmes, thèmes, harmonies et timbres, les contrastes eux-mêmes n'ayant pour objet que de donner tout son relief, toute sa clarté, toute son éloquence, à cette unité... »

MUSIQUE & CULTURE

LES POEMES SYMPHONIQUES DE LISZT

— *Ce qu'on entend sur la montagne* (1850), d'après Victor Hugo, met aux prises l'« Humanité » avec la « Nature ».
— *Torquato Tasso* (1849) évoque la destinée du célèbre poète italien du XVIe siècle.
— *Les Préludes* (1854), d'après la poésie de Lamartine, illustrent ces paroles : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? »
— *Orphée* (1854) célèbre le pouvoir de la musique qui, par ses « flots mélodieux, ses accords vibrants comme une douce et irrésistible lumière », apaise les forces mauvaises de la nature et les instincts brutaux de l'humanité.
— *Prométhée* résume le destin du dieu du feu : « audace, souffrance, endurance, salvation », précise la préface.
— *Mazeppa,* d'après Victor Hugo (1851).
— *Bruits de fête* font se succéder, après une fanfare, un thème de recueillement, une gavotte et une brillante polonaise.
— *Héroïde funèbre,* à la mémoire des guerriers hongrois, exalte les luttes et les victoires des nations opprimées.
— *Hungaria* (1856), alimenté aux sources de la musique hongroise, chante l'épopée de tout un peuple.
— *Hamlet,* d'après Shakespeare.
— *La Bataille des Huns* (1857) est inspirée de la toile de Kaulbach et oppose « la rudesse barbare à la douceur chrétienne ».
— *Les Idéals,* d'après une poésie de Schiller, chantent « les aspirations successives de la vie et de l'âme humaine ».

A ce cycle de douze poèmes symphoniques créés dans une période de dix ans, s'ajoute un treizième titre, *Du berceau jusqu'à la tombe,* écrit en 1881 et 1882. *La Symphonie pour la Divine comédie de Dante* et la *Symphonie de Faust,* achevées toutes deux en 1857, sont des symphonies en plusieurs mouvements, chacun de ces mouvements ayant en réalité le caractère d'un poème symphonique.

LE POEME SYMPHONIQUE APRES LISZT

LES SUCCESSEURS IMMEDIATS DE LISZT

- Successeur direct et disciple avéré de Liszt, Camille Saint-Saëns a cultivé le genre du poème symphonique en lui apportant les qualités de concision, de sobriété, de clarté et d'équilibre orchestral propre à sa nature individuelle et à l'esthétique du Parnasse : *Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaéton* (1873), *la Danse macabre* (1874) et *La Jeunesse d'Hercule* (1877).
- A peu près dans les années où Saint-Saëns écrivait ses quatre poèmes symphoniques, Bedrich Smetana donnait sous l'influence directe de Liszt son cycle de six poèmes symphoniques intitulé *Ma Patrie* (1874-1879), qui inclut le très populaire poème *La Moldau,* évoquant la rivière dont les eaux reflètent des scènes de la vie nationale.
- Avec Richard Strauss, le poème symphonique atteint ses sommets en Allemagne. Strauss n'était pas seulement doué d'une exceptionnelle richesse en inventions musicales, il sut encore développer d'une façon originale les possibilités de coloris qu'offrait l'art de l'instrumentation » (H. Wirth, in *Dictionnaire de la Musique, Marc Honegger*). *Macbeth* (1886-87), *Don Juan* (d'après Lenau, 1889), *Mort et transfiguration* (1889), *Till Eulenspiegel* (1894-95), *Ainsi parlait Zarathoustra* (d'après Nietsche, 1896), *Don Quichotte* (1897), l'autobiographique *Vie d'un héros* (1898) et la *Sinfonia domestica* (1903) constituent l'essentiel de ses poèmes symphoniques.

LES RUSSES

Adaptant à leur caractère et à leur goût national la formule du poème symphonique, les compositeurs russes du XIXe siècle déploient la richesse de leur coloris orchestral au service de la fantasmagorie populaire où voisinent légendes, féerie et sabbat : Balakirev avec *Thamar* qui porte le titre de « poème symphonique » et une dédicace significative à Liszt ; Moussorgsky avec *Une Nuit sur le Mont Chauve* ; Borodine avec *Les Steppes de l'Asie centrale ;* Rimsky-Korsakov avec *Sadko, Shéhérazade, Antar* ; Tchaïkovsky avec *Hamlet, Roméo et Juliette, Manfred* ; Scriabine avec le *Poème de l'extase.*

ECOLES NATIONALES ET PERIODE CONTEMPORAINE

Parmi les compositions les plus marquantes dans le genre du poème symphonique, il convient de relever les titres suivants : *Les Eolides* (d'après Leconte de Lisle, 1876), *Le Chasseur Maudit* (d'après Burger, 1882), *Les Djinns* (d'après Victor Hugo, 1884) et *Psychée* (avec chœurs, 1887-1888) de C. Frank ; *Viviane* (1882) d'E. Chausson ; *La Forêt Enchantée* (d'après Uhland, 1878), la trilogie *Wallenstein* (d'après Schiller, 1873-81), *Sauge fleurie* (1884) de V. d'Indy ; le célèbre *Apprenti Sorcier* (d'après Goethe, 1897) de P. Dukas ; le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94), les *Nocturnes* (surtout *Nuages* et *Fêtes*), la *Mer* et *Images* (1906-11) de Cl. Debussy ; de M. Ravel : le *Boléro* et la *Valse* qui cesse d'être une valse, une danse, pour devenir un poème symphonique ; *Pacific 231* d'A. Honegger ; *Sigurd Jorsalfar* d'E. Grieg ; *Finlandia, Tapiola, La Valse triste, le Cygne de Tuonela* de J. Sibélius ; *La Colombe, Le Chant héroïque* d'A. Dvorak ; *Le Chant du Rossignol* de Stravinsky ; *Pelléas et Mélisande* (d'après Maeterlinck, 1902-03) de Schoenberg ; les évocations de la Ville Eternelle de Respighi : *Les Fontaines de Rome, Les Pins de Rome* et *Fêtes romaines...*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

les feuillets des benjamins de la musique

«MUSIQUE ET CULTURE» - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - C.C.P. Strbg 484.48 W
Association agréée par les Ministères de l'Education, de la Culture, de la Jeunesse et des Sports.

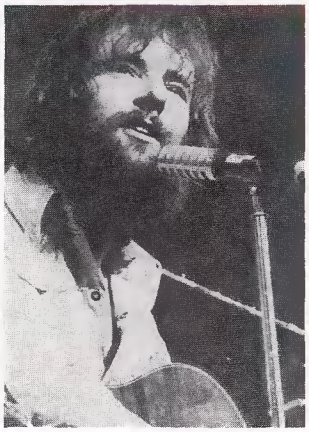
Série 24 - Décembre 1980 - N° 3 Publication mensuelle

à propos de... MÉLODIE

SOMMAIRE

- Chanson et mélodie: de la chanson populaire au genre de la mélodie
- Maurice Ravel, le musicien poète: notes biographiques
- Histoires naturelles de M. Ravel: le paon, le grillon, le cygne

Chanson et mélodie (*)



Chaque être humain possédant une voix, il vous est facile d'en déduire que le chant existe depuis toujours. Et, de tout temps, chants et chansons ont tenu une place privilégiée dans la vie sociale.

Ecoutez votre radio ou votre transistor, suivez les programmes proposés à la télévision, vous serez immanquablement submergés par un flot de chansons et de chansonnettes! Songez aussi aux milliers de disques et de cassettes de variété qui se vendent sur le marché...

Et d'ailleurs, est-ce qu'une fête, quelle qu'elle soit (fête familiale, religieuse, civique...) peut se concevoir sans chansons?

L'époque actuelle est profondément marquée par la chanson de variété. Mais, même si ce phénomène occupe une place de premier plan, il ne doit pas faire oublier qu'il existe un important éventail de genres et de styles de chansons qui sont d'un intérêt musical et poétique bien supérieur, et qui méritent d'être mieux connus.

Qu'est-ce que la chanson?

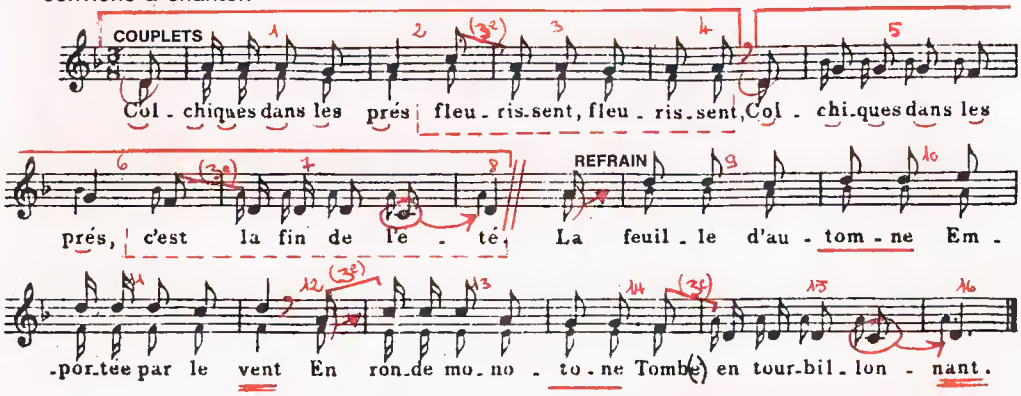
La chanson est une composition pour voix, formée d'une mélodie (originale de préférence), d'un texte (souvent poétique), et qui peut être dotée d'un accompagnement instrumental.

A présent, nous vous invitons à vous familiariser avec les deux principales catégories de chansons, qui n'ont jamais cessé de coexister: la chanson populaire et la chanson dite «savante», telle que la mélodie.

(*) Le terme de *mélodie* est utilisé ici non pas dans le sens d'une suite de sons musicaux formant un «air», mais pour désigner une forme musicale.

la chanson populaire

Voici un premier exemple de chanson populaire (largement répandue), que nous vous convions à chanter.



2. *Châtaignes dans les bois se fendent, se fendent*
   Châtaignes dans les bois se fendent sous les pas.
Refr. *La feuille d'automne...*
3. *Nuages dans le ciel s'étirent, s'étirent*
   Nuages dans le ciel s'étirent comme une aile.
Refr. *La feuille d'automne...*
4. *Et ce chant dans mon cœur murmure, murmure*
   Et ce chant dans mon cœur appelle le bonheur.
Refr. *La feuille d'automne...*

Dégageons ensemble les principales caractéristiques de cette pièce.

1-A propos du caractère général de la chanson...

- *Quel sujet y est abordé?*

  Les thèmes abordés dans les chansons populaires restent, en général, très proches de la vie et des préoccupations quotidiennes: les saisons, le temps, la nature, l'amour, la mort, les métiers, les animaux, les plaisirs de la table...

- *Comment se présente la ligne mélodique?*

  Ces chansons sont toujours construites sur des mélodies très simples, faciles à mémoriser, et souvent basées sur des formules répétitives. Dans la plupart des cas, elles n'ont pas été notées et se transmettent oralement, de bouche à oreille. L'auteur en est d'ailleurs toujours inconnu.

- *Quel est le caractère de cette chanson?*

  Texte et musique créent conjointement un climat nostalgique et mélancolique qui sait trouver le ton juste pour évoquer l'automne.

2-A propos du texte...

- *Le texte est-il écrit en prose ou en poésie?*

  La plupart des chansons sont construites sur des textes plus ou moins poétiques, qui offrent le double avantage d'être déjà structurés (vers mesurés, formes fixes) et de susciter, par leur expression, une émotion artistique plus profonde.

- *Dans le cas présent, quelle est la structure du poème?*

  L'alternance d'un certain nombre de couplets et d'un refrain, toujours identique, est une structure très fréquente. Celle-ci s'applique aussi bien au texte qu'à la musique; en musique, elle porte le nom de *rondo.*

  La forme strophique est également très utilisée; elle consiste en une succession de strophes ou couplets, sur une mélodie unique.

- *Comptons les vers et les pieds; cherchons les rimes:*

  Dans cette chanson, refrain et couplets se composent chacun de deux vers.

  — Les rimes du refrain se succèdent selon le schéma **ABAB** (*automne - vent - monotone - tourbillonnant*)

  — Chaque vers d'un couplet compte 12 syllabes ou pieds. C'est un alexandrin qui se divise tout naturellement en son milieu, c'est-à-dire après le sixième pied. Remarquez par ailleurs que la première moitié du 1er vers est intégralement répétée dans le deuxième. Relevez aussi les rimes des seconds vers: pré - été; bois - pas; ciel - ail(e); cœur - bonheur.

3-**A propos de la musique...**

- *Qu'est-ce qui donne à la musique son caractère nostalgique?*
  - L'utilisation de la gamme de *ré mineur* dans sa forme ancienne (avec un *do* naturel, au lieu d'un *do dièse* comme note sensible: voir 7e et 15e mesures);
  - Le rythme ternaire à la croche - mesure à *3/8* - conservant à la mélodie un dessin très souple;
  - La présence d'intervalles mineurs *(tierces)* dans la ligne mélodique, qui influent sur la couleur des intervalles justes *(quartes* et *quintes).*

- *Que constatez-vous sur le rapport entre le texte et la musique?*
  - A chaque syllabe du poème correspond une note de musique; à chaque phrase poétique correspond une phrase musicale.
  - Le couplet comprend deux périodes musicales, amorcées chacune par la note *ré,* note tonique. Alors que le premier vers reste en suspens sur la dominante *la,* le deuxième vers adopte une formule conclusive qui la ramène sur *ré.* Chaque période respecte la loi de la carrure (composition mélodique par fragment de 4 mesures se développant par multiples de 4).
  - Le refrain se présente lui aussi en deux fragments de 4 mesures. Chaque vers s'élance à partir de la note de dominante *la,* pour revenir sur la tonique *(ré).*
  - Remarquez encore qu'en général les rimes s'appuient sur des valeurs de notes plus longues, et que les 2 demi-vers identiques des couplets (ex.: *«Colchiques dans les prés»*) adoptent d'une part le même rythme (croche, 2 doubles croches, 2 croches, noire) et d'autre part le même dessin mélodique, mais transposé un ton plus bas.

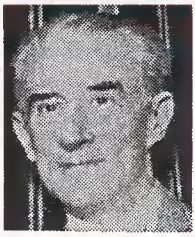
la mélodie

Après avoir découvert les caractéristiques esssentielles de la chanson populaire, nous vous proposons à présent de porter votre attention sur un tout autre genre d'œuvre vocale, qui apparaît en France dans la deuxième moitié du siècle dernier: la **mélodie.** La mélodie est en quelque sorte une chanson savante, bien qu'elle comporte elle aussi une partie chantante, un texte et un accompagnement: par contre, l'alternance de couplets et d'un refrain en est absente et cède la place à une ligne mélodique plus difficile à suivre et à chanter ainsi qu'à un accompagnement instrumental plus recherché. D'autre part, le texte est emprunté à de grands poètes, anciens ou modernes: Ronsard, Leconte de Lisle, A. Samain, Verlaine, Verhaeren...

L'exemple de chanson savante dont nous avons choisi de vous parler va encore plus loin dans la difficulté, et il a de quoi nous surprendre puisque le texte n'est plus de la poésie, ainsi que vous le lirez plus loin, mais de la **prose.** De plus, ce texte semble sorti en droite ligne d'un **livre d'histoire naturelle** mis à la portée des enfants.

Ce sont en effet 5 tableaux, que nous devons à l'écrivain Jules RENARD, l'auteur de *Poil de carotte;* ils nous présentent chacun d'une façon très amusante la silhouette et le comportement d'un animal: le paon, le grillon, le cygne, le martin-pêcheur et la pintade. L'ensemble — vous l'avez deviné — porte le titre d'*Histoires Naturelles.* Il a été mis en musique par le compositeur français Maurice Ravel.

Maurice RAVEL (1875-1937)



Comme son aîné Claude Debussy, Maurice Ravel a marqué la musique française contemporaine du début du XXe siècle, d'une empreinte profonde et originale.

Musicien sensible et raffiné, il a réservé dans son importante production une place privilégiée à des pages chaleureuses et sensibles, où le monde du rêve, du mystère et de la féérie rejoint avec une émotion sincère celui de l'enfance. Songez à la tendresse qui émane de *L'Enfant et les Sortilèges,* ou au charme magique des contes de *Ma Mère l'Oye!*

Ravel a aussi su garder toute sa vie durant une aptitude étonnante à s'émerveiller devant les oiseaux, les papillons, les écureuils, jusqu'aux minuscules fourmis. Vous comprendrez alors que les *Histoires Naturelles* de Jules Renard lui ont inspiré un chef-d'œuvre plein de poésie, dont vous découvrirez ci-après les trois premiers tableaux.

Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 11/80 - Dépôt légal: 4e trimestre 1980 - N° d'ordre 3014/80
Commission paritaire: n° 35.860

Texte de
JULES RENARD

histoires naturelles

Musique de
MAURICE RAVEL

I. Le Paon

Il va sûrement se marier aujourd'hui. Ce devait être pour hier. En habit de gala, il était prêt. Il n'attendait que sa fiancée. Elle n'est pas venue. Elle ne peut tarder. Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage. L'amour avive l'éclat de ses couleurs et son aigrette tremble comme une lyre. La fiancée n'arrive pas. Il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil. Il jette son cri diabolique: Léon! Léon! C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée. Il ne voit rien venir et personne ne répond. Les volailles habituées ne lèvent même point la tête. Elles sont lasses de l'admirer. Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune. Son mariage sera pour demain.

Texte ironique, moqueur et même cruel qui nous peint avec une pointe d'irrespect un animal habituellement décrit en termes élogieux. Et c'est vrai qu'il est beau le paon lorsqu'il déploie sa queue magnifique: faites attention au «glissando» de petites notes qui accompagne l'évocation de son plumage. On a l'impression que la musique se déploie en même temps que brillent et scintillent les ocelles de sa robe. Mais en dehors de ce manteau somptueux, quelle arrogance! quelle suffisance! Le comble du ridicule ne se trouve-t-il pas dans le cri «diabolique» de cet important personnage? En effet, ce «Léon», lancé d'une voix traînante, est tout sauf noble et princier!

II. Le Grillon

C'est l'heure où, las d'errer, l'insecte nègre revient de promenade et répare avec soin le désordre de son domaine. D'abord il ratisse ses étroites allées de sable. Il fait du bran de scie qu'il écarte au seuil de sa retraite. Il lime la racine de cette grande herbe propre à le harceler. Il se repose. Puis il remonte sa minuscule montre. A-t-il fini? est-elle cassée? Il se repose encore un peu. Il rentre chez lui et ferme sa porte. Longtemps il tourne sa clef dans la serrure délicate. Et il écoute: Point d'alarme dehors. Mais il ne se trouve pas en sûreté. Et comme par une chaînette dont la poulie grince, il descend jusqu'au fond de la terre. On n'entend plus rien. Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune.

Des notes régulières, dès le début de la mélodie, nous introduisent dans le climat calme et reposant du crépuscule, où l'on reconnaît, brièvement, le chant caractéristique du coucou. Le grillon nous est présenté comme un petit animal ordonné et laborieux, qui se livre à toutes sortes de travaux ménagers avant d'aller dormir. Ecoutez le doux crissement de l'insecte, rendu par des petites notes dans l'aigu. De même, faites attention aux nombreux «silences» de cette page, qui rendent plus palpable la quiétude de cette soirée d'été. Une fois le petit animal descendu «au fond de la terre», la musique s'affaiblit jusqu'à l'extrême: «on n'entend plus rien». Alors, de lents et larges accords soutiennent le chant, qui évoque avec beaucoup de poésie et de simplicité, la majesté du paysage.

III. Le Cygne

Il glisse sur le bassin, comme un traîneau blanc, de nuage en nuage. Car il n'a faim que des nuages floconneux qu'il voit naître, bouger, et se perdre dans l'eau. C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise du bec, et il plonge tout à coup son col vêtu de neige. Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il le retire. Il n'a rien. Il regarde: les nuages effarouchés ont disparu. Il ne reste qu'un instant désabusé, car les nuages tardent peu à revenir, et, là bas, où meurent les ondulations de l'eau, en voici un qui se reforme. Doucement, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame et s'approche... Il s'épuise à pêcher de vains reflets, et peut-être qu'il mourra, victime de cette illusion, avant d'attraper un seul morceau de nuage. Mais qu'est-ce que je dis? Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourissante et ramène un ver. Il engraisse comme une oie.

Il glisse lentement sur les eaux limpides et le mouvement continu de l'accompagnement du piano décrit la poésie de cette scène. Quant à la mélodie, tranquille et douce, elle semble nous entraîner dans un rêve sans fin! Mais... (et l'on trouve ici l'ironie du «paon») ce paysage idyllique est brutalement troublé par une constatation très terre à terre: «il n'y a rien». Eh oui, le poète s'imagine que le cygne veut attraper les nuages qui se reflètent dans l'eau... alors que l'animal cherche une quelconque pitance!

LA MELODIE (2)

Après Chausson, Duparc et Fauré (1) (dont l'œuvre s'étend sur une longue période, de 1865 à 1921), la mélodie suit de nombreuses tendances : les styles se multiplient et l'évolution des compositeurs est de plus en plus rapide.

Claude DEBUSSY : Après les premières mélodies, encore influencées par le « style de salon », sa période de maturité s'ouvre avec les *Ariettes oubliées* (Verlaine). Poète lui-même, Debussy choisit ses poèmes avec soin, et l'on peut dire qu'il est le musicien de Verlaine encore plus que Fauré. Sa musique vocale, d'une écriture très raffinée, est, sauf dans les premiers essais, rarement strophique. Seuls importent pour lui le sens poétique et le mot exprimant une idée ou un sentiment : la forme se trouvant au fur et à mesure qu'il transpose ses impressions en musique. Chacun de ses différents recueils de mélodies, possède un climat qui lui est propre : les *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire* possèdent une souple ligne vocale soutenue par un accompagnement riche et touffu quasi orchestral ; les *Fêtes galantes* (Verlaine) sont « une de ces miraculeuses rencontres d'un poète et d'un musicien » (J. Van Ackere : l'Age d'or de la musique française - Ed. Meddens) ; il y règne en effet un climat particulier proche de la « Commedia dell'arte » tel que l'a dépeint Watteau (*En sourdine, Clair de lune, Colloque Sentimental* ...). Quant aux *Trois chansons de Bilitis* (1897) d'après des textes de Pierre Louys, elles comptent parmi ses mélodies les plus calmes, et sont conçues selon le récitatif de *Pelléas*. Ce qu'il y a probablement de plus remarquable dans la mélodie debussyste, ce sont les sonorités riches et étranges (on notera l'emploi de parallélismes d'accords et de notes étrangères) et le « silence », sorte d'évanescence des sons, palpable dans *Recueillement* ou *En sourdine* par exemple. « Il y a une poésie de l'attente chez Debussy. Tant d'accords sont riches du silence qui les enveloppe... dans le *Colloque sentimental*, il semble qu'on entende les ombres glisser sur les pelouses » (Op. cité).

Maurice RAVEL : Très différent dans le style et l'esprit de Debussy, Ravel a fait appel à des poètes aussi divers que Ronsard, Klingsor, Marot, Mallarmé, Parny ou Verlaine. Sa 1re production, de style chatoyant, est illustrée par *Shéhérazade* (1903), cycle de 3 poèmes pour chant et orchestre sur des textes de Tristan Klingsor. L'on reconnaît l'influence de Rimsky-Korsakov et celle de l'exotisme alors en vogue dans les 3 mélodies (*Asie, la Flûte enchantée, l'Indifférent*) dont la libre ligne vocale flottant sur un accompagnement aux sonorités suggestives fait déjà pressentir *Daphnis et Chloé*. C'est avec les *Histoires Naturelles* (2) (Jules Renard) que s'ouvre en 1906, la période naturaliste illustrée par les *Cinq Mélodies populaires grecques* et les *Mélodies hébraïques*. Dans ces pièces, l'impression de vie est donnée par un accompagnement très proche du texte et qui l'interprète mot à mot. Ravel s'oriente ensuite avec les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* vers une mélodie plus sophistiquée. (On a relevé dans ces pages, l'influence de Schoenberg, dont le *Pierrot Lunaire* venait de lui être révélé par Stravinsky). Dans ce recueil, la voix, accompagnée par 2 flûtes, 2 clarinettes, 1 quatuor à cordes et un piano, est considérée comme un instrument parmi les autres : sa ligne vocale est d'ailleurs relativement simple. On citera enfin les *Chansons Madécasses* (1926) sur des poèmes d'Evariste Parny, pour flûte, violoncelle, contralto et piano, dans lesquelles les 4 instruments (voix comprise) présentent une grande indépendance les uns par rapport aux autres, et offrent quelques beaux exemples de ces interférences de timbre chères à Ravel (la partie de violoncelle de la 1re mélodie est écrite dans une tessiture tellement élevée que l'on croit entendre un alto).

•

A la suite de César Franck et Chausson, les musiciens de la Schola Cantorum furent aussi de fervents mélodistes : D. de Séverac, V. d'Indy puis G. Ropartz, Fl. Schmitt, R. Hahn... Mais ce sont principalement Roussel et Poulenc qui s'affirment par la valeur de leurs mélodies. Nous nous devons toutefois de mentionner celles de Milhaud d'où se détachent les *Poèmes juifs* (1916), les mélodies pour chœur « a cappela » d'après *Les amours de Ronsard,* ou le *Chant du veilleur* qui préfigure par son accompagnement berceur, le prélude de la *Création du Monde.*

Albert ROUSSEL : A travers une ligne vocale simple, chantante, intime et expressive, on décèle une attirance nostalgique pour les pays lointains. Cependant malgré cette recherche d'exotisme, son art est d'une extrême retenue. (Dans ses poèmes chinois, par exemple, il semble volontairement ignorer l'effet trop facile du pentatonisme). Parmi ses 36 mélodies, il convient de détacher *le Jardin mouillé* (H. de Régnier) qui pour-

(1) Cf. fiche technique : La Mélodie et Fauré

(2) Cf. fiche analytique.

rait être le pendant des *Jardins sous la pluie* debussystes, le *Bachelier de Salamanque* (3) (René Chalupt) sorte de sérénade au rythme nerveux qui conte sur un mode ironique les déboires d'un amoureux transi, et la *Réponse d'une épouse sage,* de caractère grave et méditatif, tirée d'un recueil de poèmes chinois.

Francis POULENC : Parmi les musiciens du « Groupe des Six », Poulenc est sans conteste celui qui est le meilleur mélodiste. Son œuvre vocale séduit par son apparente facilité due à des compositions élégantes et transparentes, aux lignes simples et rigoureuses. Ménestrel moderne, il a basé toute sa production vocale sur la poésie. Les 6 chants du *Bestiaire,* sur des textes d'Appolinaire (1919), sont une série de portraits d'animaux, raffinés et d'un humour primesautier, qui, sans aucun prélude instrumental le plus souvent, sont de saisissants raccourcis (la *Sauterelle* ne compte pas plus de 4 mesures de musique et le cycle complet dure à peine 5 minutes !). Poulenc a souvent composé des mélodies par cycles entiers, *les Banalités, Calligrammes* (Apollinaire) *les Métamorphoses, les Fiançailles pour rire* (Louise de Vilmorin), *Tel jour, tel nuit* ou *le Travail du peintre* (Eluard). « Doué d'un sens mélodique exceptionnellement riche, il chante... sans y penser. Sa mélodie, spécialement bien conçue pour les voix, est naturelle et originale. C'est le climat parisien qu'il chante et dont il capte chaque aspect et jusqu'à la moindre nuance » (Paul Collaer : Dictionnaire de la Musique - Bordas).

•

Il semble qu'après cette génération de musiciens d'entre-guerre, le sens de la mélodie en tant que telle se soit perdu en France, en dépit d'incontestables réussites : Georges Migot a écrit plus de 150 mélodies (dont une quinzaine de monodies sans accompagnement) : *les Poèmes de Brugnon, la Retraite ardente, les Sept Petites Images du Japon...* Olivier Messiaen, trois œuvres : *Poèmes pour mi* (1936, avec orchestre), *Chant de la terre et de ciel* et *Harawi* qui constitue avec les *Cinq Rechants* et la *Turangalila symphonie,* ce que Messiaen lui-même a appelé sa « trilogie de Tristan et Iseult ». André Jolivet, le doyen du groupe « Jeune France », a aussi composé quelques mélodies : *Les Trois Complaintes du soldat, Trois Chansons de Ménestrels...* Quant à Henri Dutilleux, à côté de ses *Quatre Mélodies pour chant et piano* (créées par Charles Panzéra en 1943), retenons *La Geôle* et les *Trois Sonnets de Jean Cassou* pour baryton et orchestre.

Il devient hasardeux de parler encore de mélodies à propos d'œuvres plus récentes, souvent importantes, pour voix et accompagnement, car il s'agit en fait pour la plupart, « de cantates ou d'œuvres de musique de chambre dans lesquelles la voix chantée, plus ou moins porteuse de texte, s'ajoute aux instruments. » (Sciences de la musique - Bordas). Ces rencontres entre texte et musique appartiennent souvent à une toute autre façon d'envisager le phénomène sonore. Citons par exemple de Pierre Boulez les *Deux Improvisations sur Mallarmé* de *« Pli selon Pli »* (pour soprano et ensemble instrumental), ou le *Marteau sans maître* (1955) sur des textes de René Char, écrit pour flûte en sol, guitare, vibraphone, xylorimba, percussion et voix d'alto (celle-ci approche parfois un certain bel canto). On pourrait aussi mentionner dans le cadre de cette étude, des partitions pour voix et différents ensembles instrumentaux de Maurice Ohana (*Trois Poèmes de Saadi, Nana...*), de Betsy Jolas (*Points d'aube...*), de Jean-Claude Risset, de Gilbert Amy (*D'un Espace déployé...*), de Paul Mefano (*Cinq Mélodies, Paraboles...*), de François Bayle (*L'Accent du Secret...*) ou celle pour voix, harpe et bandes magnétiques d'Ivo Malec (*Cantate pour elle*).

BREF APERÇU SUR LA MELODIE HORS DE FRANCE

En Russie, la mélodie représente de Glinka à Stravinsky une place non négligeable, dominée principalement par les 63 mélodies de Moussorgsky parmi lesquelles ses 2 recueils *Sans soleil* et les *Chants et danses de la mort,* particulièrement novateurs par leurs enchaînements harmoniques et combinaisons rythmiques. En Angleterre, après Elgar et Britten, Elliot Carter renoue avec le genre en 1976 avec un cycle de 6 chansons : *A Mirror on which to dwell.* En Italie, bastion privilégié du Bel Canto, Rossini, Bellini et Verdi se sont essayés à la mélodie avant Luigi Nono et Luciano Bério (*Omaggio à Joyce, Epifanie...*), et en Espagne, citons plus précisément les *Tonadillas* de Granados et les *Siete canciones populares espanolas* de de Falla (4). En Tchécoslovaquie et Hongrie, le folklore, omniprésent, s'affirme dans de nombreuses pièces de Dvorak, Bartok et Kodaly. Citons enfin du compositeur suisse Heinz Holliger des œuvres telles que *Erde und Himmel* (cantate de chambre pour ténor solo) ou *Doppel-Herzkanon* (pour soprano, hautbois d'amour et célesta - 1961) (5).

---

(3) Nous avions annoncé l'analyse de cette mélodie, mais le manque d'enregistrements réalisés jusqu'à ce jour nous en a fait repousser le projet.

(4) Cf. fiche analytique.

(5) En ce qui concerne le lied allemand, cf. la fiche technique *« Le lied et Schubert ».*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

CES

FICHE TECHNIQUE
Les formes musicales

L'OPERETTE FRANÇAISE

Préambule

De nos jours, nombreux sont encore les mélomanes «pour qui la musique ne peut s'entendre que la tête entre les mains» et qui considèrent l'opérette comme un art inférieur, «secondaire», donc peu digne d'intérêt.
Pourtant, l'opérette, genre typiquement français, a gagné ses titres de gloire, elle a été servie et enrichie par des compositeurs dont personne ne nie le talent et le haut renom : Rameau, Honegger, Delannoy, Ibert, etc... et elle ne cesse d'évoluer et de recevoir du sang nouveau.

Et puisque nous venons d'évoquer RAMEAU, né en 1683 (1), devrions-nous sous-estimer l'auteur des *Indes Galantes* pour la seule raison qu'il a mis son sens de l'art lyrique au service de la création d'«Intermèdes» pour les tréteaux de la Foire de Saint-Germain et d'avoir «commis» sa comédie lyrique *Platée* (1745), «ballet bouffon en trois actes et un prologue», «véritable opéra buffa féerique, d'une verve étincelante, qui ne laisse pas d'annoncer Chabrier» (André Jolivet) reprise à l'Opéra pour le Carnaval de 1749 ? De même, *L'Etoile, Véronique, Le Testament de Tante Caroline, L'Heure Espagnole, le Roi Pausole, Philippine, Les Petites Cardinal...*, sont des oeuvres qui se situent souvent à mi-chemin entre l'opérette, l'opéra-comique et l'opéra-bouffe. Tout mode d'expression et par conséquent «tout mode de spectacle est le plus souvent l'aboutissement d'un long cheminement de besoins et de goûts» (2).

Ce paragraphe liminaire nous conduit, en premier lieu, à un essai de définition de l'opérette, grâce à quoi il nous sera plus aisé d'en trouver les origines et, en second lieu, aux différentes étapes de son développement.

DEFINITION ET ORIGINES

Hugo Rieman, dans son *Musik Lexikon* de 1929, indique que l'on désignait primitivement sous le nom d'opérette «soit un petit opéra, c'est-à-dire un opéra de courte durée ou un opéra de caractère comique, soit un opéra dans lequel les couplets chantés alternaient avec le parlé». Pour S. Wolff (*Dictionnaire de la Musique* de Marc Honegger -1976- Ed. Bordas), il s'agit d'une «oeuvre lyrique de caractère léger, formée de dialogues parlés, de pièces chantées et de danses à la mode».«Les petits ouvrages, écrit-il encore, que représentaient, au XVIIIe siècle, les scènes de foires de Saint Germain et Saint Laurent étaient déjà des opérettes avant la lettre». Ajoutons qu'il n'est pas interdit de considérer comme une préfiguration du genre *Le Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle au XIIIe siècle.

On peut également déceler bien des éléments communs entre l'opérette proprement dite et, d'une part, l'*intermède lyrique italien* (sorte de divertissement «enserré, à l'Opéra, entre les actes d'une pièce pour égayer et reposer l'esprit attristé du spectateur» (J.J. Rousseau), d'autre part, notre opéra-comique («pièce mêlée de chants, de danses et de symphonies») qui a trouvé sa forme définitive peu après le milieu du XVIIIe siècle, après avoir été surtout une pièce à *vaudeville.*

Il convient de préciser encore que l'intermède italien a donné naissance à l'*opéra-buffa* par la réunion des intermèdes d'un même opéra, qui progressivement furent représentés comme un ensemble cohérent entièrement indépendant. L'exemple le plus parfait nous est donné par *La Serva padrona* (1733), opéra bouffe de Pergolèse, qui primitivement servait d'intermède à l'opéra *Il Prigioniero superbo*. Autre remarque : le nombre d'acteurs est limité à trois, le troisième n'ayant qu'un rôle muet.

Plus tard, l'opéra-comique prend un caractère plus sérieux, mais d'autres oeuvres restent fidèles à la tradition de légèreté et de vieille gaieté française ainsi qu'aux racines du genre, puisées dans l'opéra-buffa et le vaudeville à couplets. L'*opérette* est inventée ; nous venons d'entamer la 2e moitié du XIXe siècle.

(1) Cf. Fiches «Musique et Culture» consacrées à Rameau en janvier et février 1983 à l'occasion du tricentenaire de sa naissance (Biographie / 1er livre de pièce de clavecin – Fonction de la tonalité chez Rameau)
(2) Histoire de l'Opérette Cl. Dufresne – Ed. Nathan

MUSIQUE CULTURE

Remarques préliminaires

Avant d'aborder l'âge d'or de l'opérette, ouvrons une parenthèse pour quelques remarques qui expliqueront mieux les raisons du raz de marée de ce nouveau genre dramatique durant la seconde partie du XIXe siècle français.

la première concerne la liberté des théâtres, qui, après avoir été proclamée par la Constituante puis restreinte par le 1er empire, n'a été rétablie qu'en 1864, permettant ainsi l'ouverture à Paris d'un grand nombre de scènes d'opérettes ;

la seconde a trait à la règlementation sévère à laquelle est soumise l'opérette, qui ne pouvait comporter au début que deux ou trois personnages et un seul acte, limitation qui a contribué à la prolifération du genre. A ce propos, M. Brindejont-Offenbach nous apprend toutefois «qu'un quatrième rôle fut obtenu par Offenbach pour *Bataclan* en 1855 alors que les deux seuls actes autorisés un peu plus tard furent inaugurés le 21 octobre 1858 avec *Orphée aux Enfers*» (3) ;

la troisième remarque est d'ordre social : essor de l'ère industrielle et commerçante, apparition de la petite bourgeoisie, mondanité frivole, insouciance et absence d'intérêt pour la musique dite «sérieuse» de la société officielle du Second Empire ;

par ailleurs, les Expositions Universelles de 1855 et de 1867 attirent à Paris et à l'opérette une foule d'étrangers et de têtes couronnées (Offenbach a largement profité de ces circonstances) ; de ce fait, l'engouement pour cette création parisienne s'est étendu à toute l'Europe.

L'AGE D'OR DE L'OPÉRETTE

Dès sa création, l'opérette connaît son âge d'or avec Florimond Ronger dit Hervé et Jacques Offenbach, qui évoquent toute une époque, et avec lesquels le terme entre dans le vocabulaire lyrique. L'opérette est alors considérée comme une réaction contre le répertoire de l'opéra et se distingue par son caractère gai, parodique, mais sans vulgarité ni médiocrité.

☐ HERVÉ (1825—1892), bien que poursuivant une carrière d'organiste, se sent irrésistiblement attiré par le théâtre, surtout par celui qui répond au «besoin de bouffonnerie lyrique de l'esprit parisien» (Henry Roujon). Sa verve truculente et sa fantaisie étourdissante vont en faire un des maîtres de l'opérette. La création de son premier ouvrage *Don Quichotte et Sancho Pança*, accueilli avec enthousiasme le 5 mars 1848, marque en quelque sorte la naissance de ce genre nouveau dont il enrichira le répertoire d'un nombre impressionnant de pièces (18 ouvrages durant la seule année 1850). Débordant d'activité, il est en même temps chef d'orchestre, auteur, directeur de spectacle, chanteur, acteur. En 1855, il monte la première oeuvre d'Offenbach et la première de Léo Delibes : *Deux sous de charbon*. Après avoir consacré quelques années à la seule direction d'orchestre et aux tournées en province et à l'étranger, il fait une rentrée remarquée, en 1867, aux Folies Dramatiques avec *L'Oeil crevé*, qui obtient un succès considérable. Celui-ci se confirme un an après par *Chilpéric* et surtout *Le petit Faust* (1869), salué comme un chef-d'oeuvre, avec lequel il entre dans le véritable domaine de la parodie et de la caricature la plus amusante qui soit. Plus tard, en 1883, ce sera *Mam'zelle Nitouche*, où il mettra en scène sa double activité d'organiste et de compositeur d'opérettes et qui totalisera 212 représentations consécutives. Sa partition ultime, *Bacchanale*, donnée 10 jours avant sa mort, n'a malheureusement plus la verve étourdissante de naguère et n'est représentée que 17 fois. Précisons encore que jusqu'aux dernières années de l'Empire, l'oeuvre de Hervé a été éclipsée par celle d'Offenbach qui, s'il n'a pas «inventé» l'opérette «a pourtant fait mieux encore en inventant la musique qui rit» (2).

☐ L'oeuvre considérable du «roi de l'Opérette», Jacques OFFENBACH (cf. fiche biographique), témoigne d'une truculence intarissable, franche et de bon ton, d'une étonnante imagination, d'une verve parodique originale, ainsi que d'une très grande richesse rythmique et mélodique et du sens d'une «musique véritablement gaie, spirituelle, d'une musique qui rit», qualités grâce auxquelles il occupera le devant de la scène aux dernières années du Second Empire.

Costume de Grevin pour La Fille de Madame A... opérette de Lecocq 1872.

Né à Cologne en 1819, Offenbach entre au Conservatoire de Paris à l'âge de quatorze ans. Il devient violoncelliste-virtuose et commence sa vie d'artiste professionnel en 1834, dans la fosse d'orchestre de l'Opéra-Comique. Chef d'orchestre de la Comédie–Française durant cinq ans, il obtient quelques succès avec ses premières partitions. Le 5 juillet 1855, grâce au soutien du Duc de Morny, il inaugure son propre théâtre, «Les Bouffes-Parisiens», qu'il consacre à l'opérette. Son ambition est de «ressuciter le genre primitif et vrai» de l'opéra-comique devenu trop sérieux à son goût. Les opérettes succèdent alors aux opérettes dans lesquelles il prodigue ses dons rares, sa fantaisie et sa prodigieuse fécondité. Sa cote ne cesse de monter. D'ailleurs, écrit Claude Dufresne (2), le spécialiste de l'opérette, «l'administration impériale va comprendre tout l'avantage qu'elle peut tirer de l'inspiration d'Offenbach. Rien de tel qu'un amuseur de cette qualité pour distraire l'opinion publique...» Mais, ajoute-t-il, c'est évidemment sa «soif de plaisir qui est le meilleur atout dans son jeu. Où trouver plus de joie que dans ces parodies burlesques, dans ces musiques débridées qui donnent envie de danser et de chanter ? D'autant qu'à cette gaieté dont il a découvert le secret, Offenbach mêle une qualité exceptionnelle, un esprit d'invention sans limites, une délicatesse d'inspiration jamais en défaut. Aucune vulgarité ne viendra gâcher son sens du burlesque.

Offenbach violoncelliste

1858 : événement capital avec *Orphée aux Enfers*, parodie de l'Antiquité, mais aussi satire de l'époque, qui marque le seuil de l'épopée d'Offenbach. *Orphée* est suivie d'une vingtaine d'autres partitions. A cette date, l'opérette sort de son cadre étriqué de «petit acte comique» pour s'aggrandir aux dimensions de l'«opéra-bouffe» en plusieurs actes et plusieurs tableaux. 1864 : seconde parodie de l'époque antique, *La Belle Hélène*, qui apporte à son auteur la popularité internationale. On y retrouve la satire sociale qu'Offenbach cultive à présent avec la complicité de ses librettistes de prédilection, Meilhac et Halévy. Deux ans plus tard, nouvelle étape triomphale avec *La Vie parisienne*, couronnée en 1867, à l'occasion de la 2e Exposition Universelle, par l'immense succès de *La Grande Duchesse de Gérolstein*. 1868 voit la création d'un autre chef-d'oeuvre, *La Périchole*, inspiré par le *Carosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée.

Après la guerre de 1870, une ère nouvelle commence pour l'opérette, «mettant au goût du jour une musique plus sage, plus ordonnée, qui, sans perdre sa gaieté originelle, garde une dignité de bon ton». Offenbach, dont l'étoile commence à pâlir au profit de ses confrères, ne désarme pas pour autant ; il donne notamment *Le Roi Carotte*, féerie à grand spectacle, en 1872, *La Jolie Parfumeuse* en 1874 et, l'année suivante, *Le Voyage dans la lune*, tiré d'un roman de Jules Verne, spectacles dans lesquels on sent chez lui le besoin de se renouveler.

En 1876, il se rend pour trois mois aux Etats–Unis pour une tournée triomphale de concerts d'où il rapporte un journal de voyage écrit d'une plume alerte et malicieuse (4). A son retour, il renoue avec le succès mais, le 5 octobre 1880, il meurt après avoir achevé sa suprême partition et réalisé le plus grand rêve de sa vie : la composition d'un opéra, *Les Contes d'Hoffmann*, qui ne sera représenté à l'Opéra-Comique que le 10 février 1881.

L'EPOQUE DE CHARLES LECOCQ

Si Offenbach et Hervé occupent le devant de la scène tant à Paris qu'en Province et même à l'étranger, il n'en reste pas moins que l'opérette française affirme également sa vitalité avec toute une floraison de compositeurs, bien oubliés de nos jours. A leur tête nous devons pourtant saluer, en ces années d'après-guerre, celui qui succèdera à Offenbach comme roi de l'opérette, Charles Lecocq, dont le style coïncide avec une évolution des goûts : «Je ne sais si je me trompe, mais je me figure qu'après pareille guerre le goût français sera changé et que les obus prussiens auront tué notre opérette», écrit-il à son éditeur. «A la parodie d'Offenbach, aux folies d'Hervé, va succèder en effet l'inspiration plus délicate de Charles Lecocq» (2).

(3) J. Brindejont-Offenbach : Cinquante Ans de Musique Française (Ed. EMLF – Paris –1925)
(4) J. Offenbach Notes d'un musicien en voyage – Ed. La Flûte de Pan – 1979

☐ Charles LECOCQ (1832–1918) s'est fait connaître grâce à un concours d'opérettes organisé par Offenbach en 1856, en remportant le premier prix ex-aequo avec Georges Bizet, pour la partition du *Docteur Miracle*. Mais le succès ne viendra qu'une dizaine d'années plus tard avec *Fleur de Thé* (1868), qui préfigure les qualités de finesse, d'entrain, de grande gaieté, d'agréable séduction, de charme et de délicatesse dans l'écriture qui le feront appeler «le Massenet de l'opérette». Ces qualités, nous les retrouvons dans sa partition la plus célèbre et la plus populaire, *La Fille de Madame Angot* (1872).
Ecrite à Bruxelles, où Lecocq s'était retiré durant la guerre, *La Fille de Madame Angot* «reste le prototype parfait de l'opérette française de la IIIe République» (5). Elle obtient un triomphe éclatant et marque, tout comme *Le Petit Duc* (1878), une tendance à se rapprocher de l'opéra-comique.
Le témoignage de Francisque Sarcey, rapporté par J. Bruyr, illustre parfaitement l'orientation que va prendre l'opérette vers la fin du siècle : «L'opérette bouffe s'en va. Elle s'en va, ou elle se transforme, ce qui n'est pas dommage ; la veine en était depuis longtemps épuisée. *La Fille de Madame Angot* n'a plus qu'un rapport lointain avec les chefs-d'oeuvre du genre aujourd'hui démodés : *Belle Hélène* et *Oeil Crevé*. Et c'est tout à fait l'ancien style du vieil opéra-comique aux beaux jours de sa naissance. A l'heure où, d'un mouvement invincible, l'opéra-comique tourne vers le grand opéra, il n'est que naturel que ce genre éminemment français nous revienne sur d'autres scènes plus humbles. Le succès de *La Fille de Madame Angot* constitue une petite révolution qui a été du goût du public...».
Mentionnons encore le dernier véritable succès de Lecocq la fine et élégante *Princesse des Canaries* (1883), d'après une comédie d'Eugène Sue.

A la suite d'Offenbach, d'Hervé et de Lecocq, on applaudit au cours des dernières années du XIXe siècle des compositeurs qui se nomment Audran, Planquette, Varney. A ce trio il ne semble que juste d'associer tout au moins Serpette (1846–1904), Vasseur (1844–1917), Lacôme (1838–1920), Roger (1853–1903), qui ont connu leurs moments de succès respectivement avec *Le Moulin du Vert-Galant* (1876), *La Timbale d'Argent* (1872) et *Le Roi d'Yvetot* (1873), *Jeanne, Jeannette et Jeanneton* (1874), *Les 28 jours de Clairette* (1892) une partition alerte, pimpante et une des premières opérettes militaires.
Notons ici qu'à partir des années 1883, l'opérette commence à traverser une crise. «Elle va vivre, en quelque sorte, sur son élan, jusqu'en 1890 ; cet élan tendant à perdre de sa vigueur à mesure que passent les années» (5), à l'exception toutefois de quelques pièces bien accueillies par le public.

☐ Edmond AUDRAN (1842–1901) est sorti de l'Ecole Niedermeyer qui a formé aussi bien des maîtres de chapelle que des musiciens d'opérettes (H.Busser, G. Fauré, V. Roger, L. Vasseur, A. Messager, Cl. Terrasse...). Audran commence sa carrière comme organiste et va suivre la voie de Florimond Hervé en composant des opérettes la nuit. Son premier succès, obtenu à Marseille en 1877, a pour titre *Le Grand Mogol*, alors que *La Mascotte* («J'taime mieux qu'mes dindons...»), donné aux Bouffe–Parisiens en 1880, fait de lui un des compositeurs d'opérettes les plus célèbres. Méritent d'être encore cités : *Gillette de Narbonne* (1882) et surtout *Miss Helyetté* à la musique alerte et plaisante, qui a sauvé l'année 1890 de la pauvreté en productions et en succès dans ce domaine.

☐ Robert PLANQUETTE (1848–1903), l'auteur de la célèbre marche *Le Régiment de Sambre et Meuse,* compose une vingtaine d'opérettes parmi lesquelles deux assurent sa notoriété et sa gloire : en 1877, *Les Cloches de Corneville* («J'ai fait trois fois le tour du monde...» – «Va petit mousse où le vent te pousse») qui atteignent 596 représentations et *Rip*, créé à Londres en 1882 (avec 400 représentations) puis à Paris en 1884. Une troisième, *Surcouf*, éclaire les dernières soirées de 1887 des Bouffes-Parisiens par ses idées nouvelles et l'inspiration d'une fraîcheur exceptionnelle ; citons encore *Panurge* (1895) qui relève plus de l'opéra-comique que de l'opérette.

☐ Louis VARNEY (1844–1908), fils d'un ancien chef d'orchestre des Bouffes Parisiens et auteur d'une quarantaine d'opérettes, a fondé sa réputation sur *Les Mousquetaires aux Couvent,* partition agréable, facile, dynamique, faite pour séduire les auditeurs et qui tient l'affiche du 16 mars au 29 décembre 1880, date à laquelle *La Mascotte* d'Audran prend le relais. Varney attache encore son nom à *Fanfan la Tulipe* (1882), opérette dans laquelle l'élément militaire –encore à la mode– et la bataille de Fontenoy ont leur place.

(5) Florian Eruyas : Histoire de l'opérette

(A suivre...)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél (88) 31.03.22
Reproduction interdite 29 1 12 Imprimerie Spéciale de l'Editeur

LE CONTEXTE HISTORIQUE

Jusqu'à l'époque de Pierre le Grand, la vie musicale en Russie se cantonnait exclusivement dans les domaines du folklore et de la liturgie orthodoxe.

Le folklore d'une surprenante richesse et d'une extrême variété, dues à l'immense étendue du territoire et à la diversité des races, s'est conservé malgré les anathèmes et les persécutions dont le clergé accablait les musiciens — chanteurs, danseurs, instrumentistes — considérés comme des messagers de Satan. La musique profane, cet « art du diable », était tenue pour responsable de toutes les calamités qui bouleversaient la Russie. Au XVIe siècle, elle est condamnée par l'Eglise et, un siècle après, le patriarche de Moscou ordonne la destruction de tous les instruments de musique. « On brûla en grande pompe sur les bords de la Moscova cinquante chariots pleins de domras, sournos ou flûtes. »

En revanche, la musique religieuse a droit de cité dès le Xe siècle et connaît un épanouissement admirable grâce à « l'esprit d'émulation auquel sont contraints les métropolites pour tenter de supplanter la musique profane dans la sensibilité d'un des peuples les plus musiciens qui soient » (S. Moreux).

Au XVIIIe siècle, Pierre le Grand, sous le règne duquel la liberté de chanter est rendue au peuple, décide de « percer une fenêtre sur l'Europe » et de faire entrer la Russie dans le circuit européen. Il invite des artistes occidentaux et des troupes étrangères qui s'installent à demeure si bien qu'on ne jouera exclusivement dans les théâtres lyriques que des ouvrages italiens, français et, plus tard, allemands. La tsarine Ivanova fonde successivement l'Opéra italien de Pétersbourg et l'Ecole impériale de Théâtre, dirigés respectivement par le maestro Araja et par le maître de ballet français Jean-Baptiste Landé.

Mais, bien que l'élite intellectuelle n'ait de goût que pour ce qui vient de l'étranger, notamment de l'Italie, la musique s'agrège progressivement d'éléments russes. C'est Araja qui écrit sur un texte russe sa partition de *Céphale et Procris* et qui introduit des thèmes populaires dans certaines de ses compositions ; ce sont Landé, puis le chorégraphe Angiolini qui utilisent des danses russes dans leurs ballets. Aux environs de 1740, rapporte R. Hofmann, on joue à Pétersbourg, entre autres « comédies avec musique », *La Rose sans épines* tirée de vieux contes russes et, en 1756, on crée le premier opéra totalement russe, *Tanioucha ou l'Heureuse rencontre,* composé par le musicien russe Volkov sur un livret russe.

De plus en plus, la musique d'inspiration populaire, chants et danses folkloriques, commence à s'infiltrer dans les concerts, dans les opéras, dans les ballets ; mais cet « élément national est toujours considéré comme un divertissement et ne peut pas encore prétendre rivaliser, ni même aller de pair avec les produits d'importation que les écrivains et les artistes s'assimilaient fiévreusement » (R. Hofmann). D'autre part, observe Serge Moreux, sous l'impulsion de la grande Catherine, vulgarisatrice zélée de tout ce qui était russe, « l'enseignement musical scolaire et privé, la fondation de chorales et d'orchestres estudiantins, l'ouverture du premier conservatoire théâtral à Saint-Pétersbourg en 1779, allaient dégager définitivement des tutelles ecclésiastiques et étrangères la sensibilité slave », de sorte qu'au début du XIXe siècle, l'art musical russe se trouve enfin en possession de ses moyens d'expression essentiels.

Un mouvement musical sans précédent s'épanouira dès lors en Russie. Le chef d'orchestre italien Catterino Cavos, arrivé à Saint-Pétersbourg en 1798, compose des opéras russes dont *Ivan Soussanine* (sur le sujet que Glinka reprendra dans *La Vie pour le Tsar*) ; « il a été, écrit le musicographe Mikhaïévitch, une sorte de pont, jeté dans l'histoire de notre musique, entre les compilateurs et les copistes serviles du XVIIIe siècle, d'une part, et les grands créateurs du XIXe siècle, de l'autre. En outre, il a travaillé, d'une manière ou d'une autre, à la vulgarisation des trésors inestimables de notre folklore ; il a su les faire goûter, pendant de longues années, à un public qui, en principe, se détournait de tout ce qui était russe... »

Parmi les contemporains de Cavos, qui peut être considéré comme le véritable précurseur de Glinka, citons deux noms : Nicolas Titov qui a eu « le souci d'exprimer musicalement l'âme russe », et Verstovsky dont *Le Tombeau d'Askold,* donné avec succès 400 fois à Moscou et près de 250 fois à Pétersbourg, représente « un grand pas fait par la musique russe vers l'originalité et l'expression du caractère national. »

GLINKA ET DARGOMIJSKY

Mais c'est à **Glinka** (1804-1857) que revient le mérite d'être le fondateur d'une école dont devait dépendre tout le développement ultérieur de la musique russe et dont le principe tient dans une formule connue : « Par les liens légitimes du mariage, je voudrais unir le chant populaire russe et la bonne vieille fugue d'Occident. » Cette école naît au moment même où Pouchkine, Tourgéniev, Tolstoï donnent en Russie tout son essor au mouvement littéraire.

Dès son premier opéra, *La Vie pour le Tsar* (1836), Glinka, qui avait la simple ambition d'écrire, comme il dit : *une musique où mes chers compatriotes se sentent comme chez eux,* établit les bases d'une musique nationale, intensément russe par le choix du sujet, de la langue, des thèmes, de la matière rythmique et harmonique. En dépit de l'hostilité des aristocrates qui crient à la « musique de cochers », l'opéra connaît un succès prodigieux. « Qu'on sorte un paysan de son isba et qu'on le conduise au théâtre pour voir jouer l'œuvre de Glinka : il reconnaîtra avec émotion, il verra vivre devant lui l'image de cette patrie dont il a, au fond du cœur, l'amour inné... », observait justement Saint-Marc Gérardin. De son côté, le cousin de Prosper Mérimée écrivait dans un compte rendu d'une représentation de l'ouvrage : « C'est plus qu'un opéra, c'est une épopée nationale. » En 1842, *Russlan et Ludmilla,* dans lequel Glinka s'affranchit totalement de l'emprise italienne, contient en germe tout l'opéra russe tel que le concevront Borodine, Moussorgsky et Rimsky-Korsakov.

Rappelons que Michel Glinka, né dans une famille noble de la région de Smolensk, s'adonne d'abord à la musique en dilettante, avant de se résoudre à faire des études sérieuses. Il entreprend un voyage à l'étranger « pour se frotter et limer sa cervelle à celle d'autrui », visite l'Italie, la France, l'Allemagne, et plus tard l'Espagne, se lie avec Berlioz (d'un an son aîné), Bellini, Donizetti, Mendelssohn, et se fixe pour quelque temps à Berlin pour travailler la composition sous l'austère férule de S. Dehn. C'est auprès de ce maître et ami, à qui il devra « plus qu'à nul autre », qu'il reviendra passer les derniers mois de son existence.

Le successeur immédiat et le continuateur de Glinka est **Dargomijsky** (1813-1868), disciple et admirateur passionné de l'auteur de *La Vie pour le Tsar.* Son œuvre maîtresse, *Le Convive de pierre* (d'après Pouchkine), écrite vers la fin de sa vie, est devenue la « pierre angulaire » de l'opéra national russe auquel elle a fait « accomplir un pas de géant » (P. Dukas). Son influence est très grande sur les générations qui l'ont suivi et notamment sur les jeunes musiciens qui se groupent autour de lui et qui vont former le **Groupe des Cinq.**

LE GROUPE DES CINQ

Glinka et Dargomijsky ont préparé la voie aux « Cinq » qui les considéraient comme leurs porte-flambeaux et les premiers maîtres de la musique russe. Il convient toutefois de noter que Dargomijsky n'entreprend la composition de son *Convive de pierre* (orchestré par Rimsky-Korsakov) qu'en 1867, alors que le cercle réuni autour de Balakirev, le fondateur du groupe, était constitué depuis 1862.

Au départ, BALAKIREV (1837-1910) et César CUI (1835-1918) sont seuls, lors de leurs réunions chez Dargomijsky, qui organisait chez lui des soirées hebdomadaires où l'on jouait de la musique russe en toute simplicité. « Les séances, raconte R. Hofmann, étaient présidées par Dargomijsky lui-même, entouré de son père, une vieille Excellence qui veillait à la bonne tenue de l'auditoire et fonçait avec un « chut » terrible sur quiconque s'avisait de bavarder pendant l'exécution d'une œuvre, et de ses deux sœurs, l'une laide, despotique et acerbe, et l'autre jeune, belle, aimable. » En 1856, MOUSSORGSKY, qui se trouve admis à ces réunions, vient se joindre à eux, puis RIMSKY-KORSAKOV, en 1861, et enfin BORODINE, en 1862.

Ces cinq fils spirituels de Glinka et de Dargomijsky, appelés par les Russes le *puissant petit groupe,* ont trouvé en STASSOV, illustre archéologue, le plus vigoureux polémiste des critiques russes, un défenseur intelligent de leur mouvement et de leur musique. « Par ses articles, ses livres, son *bruit,* il réussissait à provoquer l'intérêt d'un public naturellement méfiant et à lui imposer ses *protégés* ; les ouvrages qu'il a consacrés à Moussorgsky et à Borodine font date dans l'histoire de la musique... Le nom de Stassov restera indissolublement lié à la jeune école russe, car il a déterminé ses tendances et son orientation dans une très grande mesure. Balakirev et Cui n'étaient ni des nationalistes

fervents, ni des réalistes convaincus, et s'ils le sont devenus, si le *puissant petit groupe* a adopté des tendances archéologiques, réalistes et de folklore, il le doit à Vladimir Stassov » (R. Hofmann).

A la vérité, nous apprend R. Hofmann, le cercle ne se compose de cinq membres qu'entre 1862 et 1865. En effet, il faut y ajouter les « deux membres officieux, les deux éminences grises » : Dargomijsky, leur aîné d'une génération, et Stassov, ainsi que Lodigensky et Liadov dont on enregistre l'adhésion respectivement en 1866 et en 1870.

Bien que dissemblables les uns des autres, et doués de qualités différentes, ils sont animés de la même foi et vouent le même culte ardent à Glinka. Un sentiment commun les unit au départ : régénérer la musique de leur pays, en dotant celui-ci d'un art spécifiquement russe qui puise sa substance aux sources du folklore et en prônant un style musical tourné vers la richesse et la puissance de l'expression. Certes, l'Occident leur avait proposé d'utiles leçons et ils avaient pratiqué les maîtres étrangers, mais pressés, à leurs débuts, de voler vers de « nouveaux rivages », ils étaient résolus à protéger leur indépendance de pensée et à affirmer le nationalisme naissant de leur musique. Aussi ne s'attacheront-ils pas à suivre en écoliers dociles les formules occidentales, ainsi que nous le verrons plus loin.

TRAITS COMMUNS

Un certain nombre de points communs les réunissaient et cimentaient leur union :

1° Tous venaient à l'art par un détour : Balakirev, tout en étudiant les mathématiques, était devenu, par ses propres moyens, un pianiste virtuose extraordinaire ; Cui et Moussorgsky appartenaient à l'armée ; Rimsky à la marine, et Borodine était un éminent chimiste, chargé de cours à la Faculté de médecine.

2° Aucun d'eux n'avait été formé par une doctrine officielle ou par un enseignement d'école ; ils étaient tous des autodidactes, des « amateurs », comme on le leur reprocha plus d'une fois.

3° Ils avaient de l'admiration pour Berlioz (le *Traité d'instrumentation* était le livre de chevet de Balakirev) et pour son pouvoir étonnant d'accommoder les timbres. Ils en avaient aussi pour Wagner, mais autant l'orchestration de notre grand romantique français exerçait une profonde influence sur les Cinq, autant se refusaient-ils à imiter le maître de Bayreuth.

4° Ils partageaient, sous bien des rapports, une même conception générale de leur art :

— **un goût marqué pour la musique à programme,** qui leur permettait d'adapter à leur caractère et à leur sentiment national la formule du **poème symphonique,** « mis au service de la fantasmagorie populaire où voisinent légendes, féerie, sabbat, avec la richesse de leur coloris orchestral, tantôt cru et tantôt chatoyant... » (J. Chantavoine) ; d'où des poèmes musicaux comme *Thamar* de Balakirev, *Dans les Steppes de l'Asie Centrale* de Borodine, *Une Nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgsky, *Antar, Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov.

— **une attirance vers la musique chantée et dramatique :** leurs tendances naturelles les portent vers le chant et tous ont laissé d'admirables mélodies et tous, à l'exception de Balakirev, ont composé des opéras dont la musique devait être pour eux un reflet de la vie et exprimer fidèlement l'intensité des sentiments humains.

— **une certaine réserve devant les pièces à forme fixe,** telles symphonies, quatuors... (notons en passant qu'aucun d'eux n'a composé de sonate).

PRINCIPES ESTHETIQUES DU GROUPE

« Les principes esthétiques du groupe — et plus encore ses principes musicaux — étaient élaborés sous la direction de Balakirev, son directeur de conscience musicale. On se réunissait chez lui, tous les samedis. La soirée se passait en discussions, en causeries interminables ; on faisait part de ses projets, on critiquait grands et petits, ou bien l'on jouait à 2 ou 4 mains » (R. Hofmann) ou même à 8 mains, lorsque les réunions avaient lieu chez César Cui, heureux possesseur de deux pianos à queue.

« On ne se bornait pas à faire de la musique, on étudiait encore la littérature contemporaine (et Moussorgsky était le grand lecteur du groupe) » on débattait de problèmes d'esthétique générale et sur les principes essentiels de l'art lyrique pour aboutir à la rédaction d'un véritable manifeste formulé par Cui :

1. La musique dramatique doit avoir une valeur intrinsèque, comme musique absolue, indépendamment du texte qu'elle illustre. La nouvelle école russe veut, en effet, que l'opéra, et non pas seulement la symphonie, soit absolument musical. Un des traits caractéristiques de cette nouvelle école est de fuir la vulgarité et la banalité.

2. Le texte musical doit être étroitement adapté à la phrase littéraire et non recourir à la virtuosité des ornements vocaux. « Une des propriétés capitales de la musique, c'est de peindre avec des couleurs vives et expressives les mouvements de l'âme, les passions, de

communiquer directement et pleinement avec la source de sensibilité du cœur humain, la parole, de son côté, lui crée une signification déterminée, définit en quelque sorte toutes ces aspirations » (La Musique en Russie 1880).

3. Les formes de la musique lyrique ne dépendent nullement des moules traditionnels fixés par la routine ; elles doivent naître librement de la situation dramatique et des nécessités particulières du texte.

La nouvelle école comprend toute la fausseté et le caractère artificiel de certaines formes immuables et stéréotypées. C'est ainsi qu'on « trouve assez rarement des morceaux d'opéra construits autrement qu'en deux ou trois parties reliées entre elles par des *récitatifs* du caractère le plus incolore. Voyez s'avancer devant le trou du souffleur ce héros de la scène lyrique, ténor ou baryton. Il va chanter un grand air. Il lui faut faire montre d'abord de son talent déclamatoire : il débute donc par quelques phrases de *récitatif*. Puis, pour prouver son aptitude au chant large, il attaque un *andante cantabile* ; mais il excelle aussi, grâce à Dieu, dans les airs de bravoure émaillés de fioritures ; alors vient nécessairement un *allegro*, à la fin duquel éclate une note presque impossible, haute ou grave, longtemps retenue sur une *fermata* (point d'orgue)... Quant aux duos, trios, quatuors, etc., ils sont, pour la plupart, taillés sur ce modèle... »

« De même, la nouvelle école russe ne rejette nullement les ensembles, ni les chœurs, mais elle veut que les scènes de ce genre soient sérieusement motivées... Ainsi les chœurs représentent la foule, le peuple, et non pas seulement les choristes ; ils doivent offrir un sens déterminé, rassemblement, émeute, etc., et non s'intercaler entre d'autres morceaux dans le seul but de faire contraste avec eux, ou pour laisser reposer les solistes... » (La Musique en Russie)

4. Il importe de traduire en musique, avec le maximum de relief, le caractère et le style des divers personnages ; de ne point commettre d'anachronismes dans les œuvres d'inspiration historique ; de restituer fidèlement la couleur locale, les côtés descriptifs et pittoresques de l'action.

VERS LA DESINTEGRATION

Cependant on allait bientôt assister à la désintégration du groupe, au fur et à mesure que chacun, prenant plus claire conscience de ses possibilités, décidera de s'engager dans sa propre voie. Balakirev qui jusque-là avait exercé une autorité despotique sur le groupe, imposant ses vues et ses goûts, voit son influence baisser à partir de 1868, avant que ses « disciples » ne rejettent définitivement le joug du maître. En 1872, la rupture est consommée. De son côté, Cui, brillant écrivain, qui entre 1860 et 1870, avait pris la défense de ses compagnons de lutte, n'hésitera pas, nous dit R. Hofmann, à « éreinter » ceux-là mêmes qu'il avait célébrés en termes emphatiques ; témoin son article sur *Boris Godounov* qu'il couvre de critiques acerbes. Quant à Moussorgsky, il s'écarte de Rimsky-Korsakov, déserteur à ses yeux de l'idéal jadis cherché en commun.

Seul Borodine réserve une amitié égale à ses condisciples et explique avec netteté les incompatibilités et les divergences d'opinion qui se sont fait jour progressivement : « Vous avez sans doute appris la dissolution de notre école, écrit-il. Cela n'a rien de surprenant, c'est dans l'ordre naturel des choses. Tant que nous étions des œufs pondus par la même poule, nous étions tous plus ou moins semblables. Mais lorsque les jeunes poussins sont sortis de leur coquille, chacun s'est vêtu de plumes différentes ; et quand nos ailes ont poussé, chacun de nous s'est envolé dans une direction différente. »

ROLE DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Mais les traits communs qui réunissaient les Cinq leur ont permis d'exercer une influence considérable sur l'esthétique de leur temps. Debussy, pour ne citer que lui, n'aurait pas été tout à fait ce qu'il fut s'il n'avait connu *Boris Godounov*, la *Khovantchina* et le *Prince Igor*.

Ainsi que l'indique Henry Barraud dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*, « au fond, le grand élément de choc qu'il y a dans l'œuvre des Cinq est son *retour à la terre*, cet appel au génie de la race, à ce potentiel poétique et spirituel qui, en vue de quelque harmonie supérieure, se trouve distribué entre les territoires de notre planète, chacun d'eux en ayant reçu sa part avec les formes qui lui sont propres, comme il a sa flore et sa faune particulières. Et c'est justement parce que cela entre dans un ordre universel que l'artiste créateur a d'autant plus de chances d'atteindre au général qu'il se rattache plus intimement à ses origines et à la terre où le destin l'a placé.

Telle est la découverte inconsciente des Cinq. Tel aura été leur rôle dans l'histoire ; celui d'avoir créé le climat favorable à cette brusque éclosion dans l'Europe entière des écoles nationales, qui a complètement renouvelé la musique et permis son nouvel essor. »

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

FICHE TECHNIQUE
Les formes musicales

LE BLUES

Le 14 février 1920, dans un studio d'enregistrement de la compagnie Okeh à New York, une interprète de blues, Mamie Smith, chante devant le pavillon d'un phonographe, accompagnée de cinq musiciens. Le 10 août suivant, elle grave *Crazy blues,* qui, plus qu'un triomphe commercial, est la révélation du blues au monde.

Reconnu comme un phénomène culturel authentique et original, le blues conquiert le cœur de tous les publics, prouvant s'il le fallait, que, transcendant ses origines, il a accédé à un langage musical universel.

Première expression achevée du génie noir américain dans le domaine profane, le blues est né bien avant le 14 février 1920, et son histoire est une histoire entière dans l'histoire du jazz.

ORIGINES

Bien que ses origines demeurent très difficiles à établir avec précision, le blues représente l'un des aspects du folklore noir, tel qu'il a été créé dans les Etats du Sud des U.S.A. par le vaste phénomène d'acculturation qui, à partir des débuts de l'esclavage au XVII[e] siècle, a engendré une identité afro-américaine avec des traditions culturelles et musicales nouvelles et spécifiques.

Tout comme le jazz, il reste un produit hybride et paraît bien être une sorte de synthèse de diverses tendances folkloriques qui le précèdent chronologiquement. Les **chants de travail** et **de plantation** sont nés environ à la même époque que le **negro spiritual,** et accompagnent les mouvements des ouvriers dans les plantations, sur les digues ou sur les voies ferrées : « ... *Balanc' ton marteau ! ... Han ! !* » Les **appels,** les **cris de toutes** sortes sont aussi utilisés par les petits commerçants et les artisans pour se faire connaître. Les **ballades,** les ancêtres les plus directs du blues, sont déjà des complaintes chantant la souffrance de l'exil, sur un accompagnement au banjo ou à la guitare.

De plus, le **blues** ne semble pas avoir échappé au phénomène de mutation du sacré au profane, comme ce fut le cas dans la musique des troubadours durant notre Moyen Age. De fréquentes constatations de similitudes mélodiques entre **blues** et **spirituals** laissent à penser que le premier blues aurait été la « profanation » d'un cantique appris par quelque Noir qui aurait remplacé les paroles liturgiques par des phrases de son cru.

La naissance du **blues** se situe vraisemblablement vers le milieu du XIX[e] siècle, à l'époque de la guerre de Sécession (1861-1865), dans le milieu des esclaves. Il se développera ensuite avec la ségrégation. Phénomène social, autant que musical, il est le reflet des préoccupations des Noirs, dont les *blues notes* (les notes « bleues ») disent la misère, l'amour et la mort.

Les exemples les plus précieux de blues primitifs sont offerts par Big Bill Bronzy (1898-1958) et Sonny Terry (né en 1912). Issus tous deux de familles paysannes du Sud, ils ont été dès leur enfance en contact avec les premiers chanteurs et guitaristes de blues qui nous soient connus. Ainsi leur répertoire est le fidèle reflet de ceux de Sleepy John Estres, Blind Blake, Tampa Red, Blind Lemon Jefferson (1897-1930) : *Folk blues, Penitenciary blues ...*

EVOLUTION

- Dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, le blues reste très lié à la terre. Le *Country blues* est simple et très proche encore de la ballade ; il n'a pas encore de structure définie, et tous les événements de la vie quotidienne trouvent leur place dans cette poésie spontanée, fraîche et colorée, mais parfois aussi violente et érotique.

  Les premiers chanteurs de blues professionnels, anciens esclaves ou fils d'esclaves, vont de village en village, tels des troubadours modernes, pour se faire entendre et faire danser les gens.

- Le blues urbain, *City Blues,* est directement lié aux puissantes migrations vers les grande villes du début du XX[e] siècle, et aux conditions difficiles des Noirs qui vivent dans les ghettos où les maintient la ségrégation. C'est dans le texte que la différence est fondamentale : en ville, la fatalité semble avoir plus de prise et les blues sont plus accablés, plus lourds. L'amour est plus âpre, la sexualité plus trouble. Dans une ambiance d'amertume, de sauvagerie, de désespérance, on chante l'alcool, les chambres, les lits, les gangsters, les redresseurs de tort ...

  D'autres instruments, dont le piano, s'ajoutent à la guitare et à l'harmonica. Cow Cow Davenport (1894-1955) et Little Brother Montgomery (né en 1906) illustrent parfaitement ces premiers pianistes-chanteurs, que l'on trouve dans les cabarets et les tripots. Mais surtout, le blues urbain perfectionne sa structure, précise sa forme musicale et sa thématique.

- Parvenu à ce point de son évolution, le blues dépasse alors le stade du folklore et, de par sa rencontre avec le jazz, il accède à la réalité pratique d'une formule musicale quasi-universelle.

CONCEPTION DU BLUES

Le blues est un cri, un cri du cœur et du corps. Avoir le « *blues* » c'est être pris de cafard. Le blues « fait partie de ces choses dites intraduisibles par les esthètes comme la *Sehnsucht* du romantisme allemand ou le *spleen* baudelairien » (M. Dorigné).

De conception étrangère à tout intellectualisme, le blues exprime une poésie improvisée, de forme strophique, chantée à une voix et réalisée au moyen de schémas fixes. La substance mélodique dépend étroitement des vers et se laisse modeler par la déclamation.

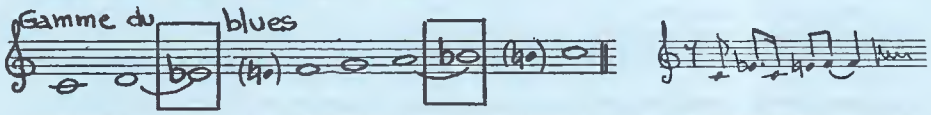
Les vers sont souvent d'une grande banalité — phrases stéréotypées, entendues dans la vie courante — et il arrive qu'à court d'idée, le chanteur répète une phrase deux ou trois fois. Il est vrai que, dans le blues traditionnel, on remarque une tendance généralisée à répéter le premier vers, puis à changer au troisième. Chaque phrase s'étend sur quatre mesures : deux mesures et demies pour la mélodie, une mesure et demie de pause, qui laisse un temps de réflexion à l'improvisateur et permet à un instrument de se livrer à toutes les fantaisies musicales dans une sorte de réponse au dessin mélodique.

On en arrive ainsi à une structure globale **A A B** de 12 mesures, qui est celle du thème de blues classique (exemple : *West End Blues*), et qui, pour constituer un morceau, peut être reprise un certain nombre de fois. Le blues traditionnel comporte généralement deux ou trois thèmes, le premier étant bâti sur la structure **A A B,** les thèmes secondaires évoluant plus librement, comme par exemple le thème en mineur de *Saint-Louis Blues,* construit sur un rythme de habanera.

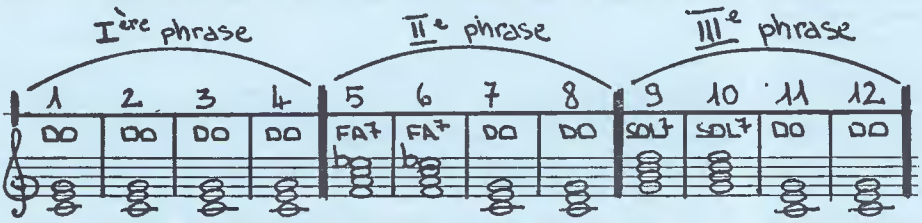
FORME MUSICALE DU BLUES

Les 12 mesures sont basées sur la trame harmonique des trois accords de tonique, de sous-dominante et de septième de dominante. Sur ce point, l'imprégnation d'éléments de la musique européenne est indéniable, comme le prouverait aussi le compromis entre le mode majeur et le mode mineur, qui caractérise la gamme du blues.

L'échelle africaine n'usant que de modes divisés en intervalles égaux, les Noirs ont systématiquement abaissé d'un demi-ton les troisième et septième degrés, donnant ainsi naissance à ces mélancoliques *blue notes* (notes bleues) qui restent un des éléments fondamentaux du blues vocal et instrumental. Dans le blues instrumental, les *blue notes* coexistent avec les demi-tons diatoniques et donnent ce contour et cette teinte spécifiques à la phrase mélodique *(cf. exemple ci-dessous).*



L'anatomie du blues de 12 mesures, à *4/4,* se présente de la manière suivante : 4 mesures sur la tonique, engendrant une tension croissante qui se dénoue avec deux mesures sur la sous-dominante, suivies de deux mesures sur la tonique, puis deux mesures sur la septième de dominante se résolvant sur la tonique (Mesure généralement à *4/4*).



Pour échapper à la rigidité de cette trame de base, les musiciens enrichissent l'harmonie en multipliant les accords de passage (cf. les 2 exemples suivants).

1	DO	FA	DO (SOL 7+5)	DO 7	FA	FA m	DO SOL 7	DO DO dim	SOL SOL 7	RÉ SOL 7	DO	DO
2	DO DO 7	FA FA♯dim	DO	DO 7+5	FA	DO dim	DO SI b 7	LA 7	RÉ 7	SOL 7	DO	DO

RENCONTRE BLUES-JAZZ

A l'aube du XXe siècle, c'est la rencontre du blues vocal et du jazz instrumental naissant. « On constate alors une véritable transfiguration du phénomène blues, note M. Dorigné. Le chanteur jazz a tendance à traiter le chant d'une manière instrumentale. »

Une nouvelle ère de blues est née. Dès le début du siècle, il est au répertoire des orchestres noirs ; les instrumentistes cherchent à restituer les sonorités et les accents proches des inflexions dramatiques, cafardeuses et humoristiques de la voix ; la grille harmonique sert de canevas à la plupart des improvisations . . .

Les années 1920 voient l'apogée du blues classique avec la grande Bessie Smith, l'« *impératrice du blues* », dont la voix âpre et rocailleuse, au timbre profond et poignant, galvanise et hypnotise les foules.

Tout au long de l'histoire du jazz, le blues reste une de ses sources et un de ses rouages essentiels, depuis l'époque *New-Orleans* jusqu'à l'actuel jazz-rock.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

LA MUSIQUE D'AFRIQUE DU NORD

I. LES FORMES

Dans la musique d'Afrique du Nord, il convient de distinguer quatre grands types de musique :
- les traditions classiques ou musique d'art,
- les musiques populaires rurales,
- les musiques populaires citadines,
- les musiques religieuses et rituelles.

Compte tenu des différents accents ou dialectes locaux, il est impossible de donner une image fidèle de la prononciation des mots arabes. Nous avons opté pour une transcription littéraire. Le *u* se prononce ou, le *q* est proche du k, le *kh* équivaut au j espagnol, le *gh* est proche du r (1). Les pluriels seront formés du mot au singulier suivi de *-s*.

A. Les musiques d'art du monde arabe

Elles sont toutes issues d'un tronc commun et présentent les mêmes caractères techniques ; cependant avec le temps elles se sont développées chacune selon des voies originales, de sorte que de nos jours, on peut distinguer, pour l'Afrique du Nord, deux grandes traditions : la tradition andalouse et celle de l'Egypte.

- **La tradition andalouse,** allant du Maroc à la Lybie, constitue la forme la plus ancienne, sans doute peu éloignée de ses origines : c'est en effet en Andalousie que s'élabora cette musique dans plusieurs foyers distincts ; après la reconquête espagnole, chacune de ces écoles s'établit dans une région de l'Afrique du Nord : celle de Séville au Maroc, celle de Grenade en Algérie et celle de Cordoue en Tunisie (2). De nos jours le répertoire de chacune d'elles est quelque peu différent, mais le genre et le style sont très voisins.

  Le terme *nuba (nouba)* peut s'appliquer à toutes les formes classiques andalouses, mais l'on trouve aussi les dénominations de *ala* au Maroc, *gharnati* en Algérie et *ma'luf (malouf)* en Tunisie. Ces genres se caractérisent par de longues suites de compositions groupées par affinités modales, comportant des cycles rythmiques différents et chantées sur des poèmes classiques. Elle sont chantées par un choeur soutenu par des instruments en nombre variable. Leur schéma mélodique et rythmique très stable n'autorise que peu l'improvisation, mais laisse une grande liberté d'interprétation qui se déploie dans l'ornementation, les broderies, les mélismes et la paraphrase ; de plus, étant transmises oralement, leur réalisation peut varier d'un groupe à un autre. Entre ces séquences sont parfois introduits des solos de chant accompagnés d'un instrument, d'un genre libre et non mesuré, présentant des affinités avec le *cante flamenco*.

  Le déroulement d'une *nouba* marocaine comporte 7 mouvements et 5 rythmes distincts : *buriya* (non rythmée), *tûshiya* (ou *musaddar,* introduction), *basit, qayim wa nusf btayhi, quddam, derj* ; les *insiraf* sont les formes rapides de ces mouvements. Chacune de ces parties possède ses rythmes propres : *6/4, 8/4, 4/4, 3/4, 2/4*. En Algérie, les mouvements sont au nombre de 9 et en Tunisie de 10. La durée d'une *nouba* est de plusieurs heures, aussi est-il rare qu'on la joue en entier.

- **La tradition égyptienne :** c'est un substrat de musique arabe classique et citadine où sont présents les apports des ethnies égyptiennes, et ceux très importants de la musique turque ottomane. La forme en est une grande suite appelée *wasla* : pièces instrumentales de structure codifiée : *samaï* (à 10 temps), *bachraf* (8, 28 ou 32 temps) etc. et pièces vocales (*tawshih, muchahat*) sur des poèmes classiques. Des genres non rythmés où l'improvisation est de mise sont en faveur : *layali* et *muwal* (vocal) et *taqsim* (instrumental). Il s'agit de solos ou de duos en alternance dans lesquels l'instrumentiste, ou éventuellement le chanteur, présente les structures d'un *maqâm (3)* et ses éléments caractéristiques à travers des figures mélodiques librement enchaînées, sans aucune contrainte rythmique. Cet art peut atteindre un haut degré de sophistication qui est en rapport avec la connaissance des modes (*maqâm-s*) et l'habileté de l'interprétation.

B. Les musiques populaires rurales

- **Les musiques à dominance arabe** : les textes sont chantés en arabe dialectal, le développement mélodique se fait dans les *jins* (3) et l'élément rythmique est très présent.
  Cet art est le plus souvent proche de l'art bédouin d'Arabie : voix de tête, polyrythmie complexe, goût pour les instruments à son aigre (*zemmara, ghaïta*, vièle ou violon européen).
  Exemples : le *haouzi* des environs de Marrakech, musique de la Chaouya marocaine, musique de l'Oranais, musique du Fezzan, musique de la vallée du Nil.

- **Les musiques berbères** : les textes sont en langue berbère et, dans les formes archaïques, le chant et la percussion prédominent : *ahwach* et *ahidous* marocains qui évoquent des rituels anté-islamiques et où chant, danse et jeu des instruments sont associés comme chez les *cha'ir-s* du Souss qui chantent, dansent, jouent la vièle ou le petit luth tout en frappant le rythme avec les pieds. L'improvisation, poétique individuelle ou collective, y joue un grand rôle : c'est la poésie des *hikma-s* (proverbes). En Algérie, Tunisie et Lybie, l'art musical berbère est devenu beaucoup plus méditerranéen (cf. le Kabyle Idir) du point de vue du style, à part certains chants de femmes et certains chants épiques des cavaliers.

(1) Néanmoins, pour certains mots, habituellement orthographiés en français avec *ou* (comme *nouba*) nous avons conservé l'orthographe française.
(2) cf.fiche historique : La musique de l'Afrique du Nord.
(3) cf chap.III : Les modes.

C. Les musiques populaires citadines

Dans ces musiques,les textes sont en arabe dialectal, les modes relèvent soit du *tarab andalusi* soit du *maqâm*, les rythmes sont africains ou arabes.

Au Maroc signalons le *milhoun* joué dans les grandes villes, dont la poésie truculente fait l'unanimité et dans lequel la création a toujours été vive. La forme poétique en est l'antique *gaçida* arabe, et il emploie indifféremment les modes andalous et arabes. Le *cha'bi*.[ou musique populaire, est répandu dans tous ces pays ; il utilise le plus souvent le rythme *6/8* qui porte le même nom et se développe dans l'ambitus complet du *maqâm*. Il peut prendre des formes caractérisées comme à Marrakech (Zahir) ou à Alger (Boujemaa, Chaou). Notons une étonnante unité entre le *çawt cha'habi* du golfe persique et du Yémen, le *cha'bi* ¡ de Marrakech et le style de Settat : *'ud*, voix de tête, réponse des chœurs, polyrythmie et claquement de mains (*daqqa*). Les Juifs ont participé aux styles de musique citadine (Sami el Maghrebi, Raymond, etc.), surtout dans le domaine arabo-andalou.

Développements récents : Le cas de la musique de film égyptienne est particulier par son importance quantitative ; associée à l'image dans un monde qui en était préservé par l'Islam, son impact a été très puissant. Les textes sont en arabe littéraire, les rythmes et les modes relèvent de la tradition savante avec des emprunts évidents et souvent hétérogènes à la musique légère occidentale. Le thème quasi obligé des chansons est l'amour-passion sous des couleurs néo-romantiques, d'où l'unanimité du public. Certains compositeurs et interprètes y font parfois preuve de grand talent. Les plus célèbres représentants en sont Umm Kalthum, Mohamed Abd el Wahab et Farid el Atrache. L'influence de ce style est énorme sur les différents orchestres nationaux des pays d'Afrique du Nord et, dans l'esprit du peuple, il se substitue souvent à la notion de musique classique.

Au Maroc notons un style commercial récent de musique populaire citadine : de retour dans leur pays les étudiants ont "folkisé" et politisé leur musique populaire originelle ; banjos et congas remplacent alors le *guembri* et les *tabla-s*. L'appauvrissement du style est notable entre autre à cause du tempérament dû aux instruments occidentaux.

En Algérie le *raï* est un mouvement similaire dont le modèle est le Rock : électrification systématique, harmonisation, simplification, standardisation et volonté d'hybridation.

D. Les genres religieux et rituels

Ils sont de formes très diverses, et ne présentent entre eux que des affinités fonctionnelles. Citons :

- La psalmodie du Coran qui suit des règles très précises et peut atteindre un très haut niveau artistique. L'appel à la prière est en général plus sobre.
- Les chants à sujet religieux, en particulier les hymnes au Prophète.
- Les musiques des confréries mystiques soufies et des confréries religieuses. Certaines d'entre elles possèdent des traits hautement spécifiques : ainsi les *Gnawas* du Maroc pratiquent des musiques de transe et d'exorcisme d'origine africaine ; les *Aysawas* possèdent une tradition musicale originale, de même que les *Qâdiris*, une branche plus orthodoxe. Ces répertoires relativement élaborés sont détenus par des musiciens spécialisés appartenant souvent au milieu professionnel rural.

II.LES INTERVALLES

Contrairement à un préjugé répandu, la musique arabe n'utilise pas de quarts de tons dans le sens d'intervalles conjoints au sein d'une mélodie.

Les premières formes classiques du monde arabe se pratiquaient sur des gammes de type pythagoricien avec seulement des tons et demi-tons, héritées probablement des Byzantins. Vers le 9e s., sous l'influence persane et mésopotamienne, s'imposa un système différent où certains intervalles se situent entre le ton et le demi-ton, produisant des tons neutres (entre majeur et mineur), tierces neutres et tons augmentés d'un 1/4 de ton. Ce système se répandit dans tout le Proche et Moyen-Orient où il est toujours en usage. En même temps d'autres nuances plus subtiles caractérisaient certains modes, distinguant par exemple la tierce pythagoricienne de la tierce harmonique (soit un comma d'écart). Cependant, les théories officielles anciennes et modernes ne rendent pas toujours compte de ces nuances et présentent en général une vue simplifiée de la pratique. Inversement, dans certaines musiques, l'on se contente d'approximations telles que les gammes tempérées produites par des instruments occidentaux. De nos jours, la *nouba* d'Afrique du Nord, fidèle à la tradition la plus ancienne, utilise principalement des intervalles proches du système pythagoricien (*malouf* tunisien, *ochchaq* marocain) avec toutefois des nuances de commas, mais rarement de 1/4 de tons. Au contraire, ces intervalles sont courants dans toutes les formes populaires ainsi que dans les formes classiques égyptiennes et du reste du monde arabe. Par commodité nous utiliserons le signe b barré ("demi-bémol") pour indiquer l'abaissement d'une note d'un 1/4 de ton approximatif.

III. LES MODES

La musique arabe et moyen-orientale est fondamentalement mélodique et monodique. Les cas d'hétérophonie sont seulement dûs à la superposition de différentes ornementations d'une même forme mélodique interprétée par différents instruments. Les mélodies appartiennent à des modes précis (*maqâm*), qui, à de rares exceptions près, sont heptatoniques. Toutefois certaines traditions populaires (Berbères du Sous) (Note CVf. disque OCORA MAROC I) utilisent des systèmes pentatoniques qui présentent de curieuses affinités avec les musiques d'Asie du Sud-est ; par ailleurs des influences africaines sont perceptibles dans certaines musiques berbères.

La théorie des modes repose sur le concept de "genre" (*jins*) adapté de la théorie grecque ancienne. Un "genre" est un partage de la 4te, ou de la 5te, en un certain nombre d'intervalles, selon des règles précises. Citons quelques exemples courants de "genres" de la tradition égyptienne (les mêmes noms correspondant parfois à d'autres réalités dans d'autres traditions, et vice versa) :

Râst (arabe) : do ré mi♭ fa
Jahârkân : do ré mi fa
Nahâwand : do ré mib fa

Bayati : do ré♭ mib fa
Hijâz : do ré♭ mi fa

Certains genres sont caractérisés par deux intervalles seulement, comme *Sikâh* : mi♭ fa sol
D'autres par quatre : *Sabâ : do ré♭ mib mi sol*

Il semble que beaucoup de ces genres et des modes qu'ils engendrent en se combinant entre eux, aient une origine populaire ; on suppose que certaines ethnies chantaient dans certaines gammes qu'on a appelées par la suite du nom de cette ethnie ou de son lieu d'origine (Hejâz en Arabie, Isfahân ou Nahâwand en Perse). D'autres noms proviennent des positions des doigts sur les *'ud : Sikâh* ou *Jaharkâh* viennent du persan "troisième" et "quatrième position". La musique du monde arabe et oriental, centralisée à Baghdâd jusqu'au 13e s. environ, s'est progressivement enrichie d'un nombre considérable de modes d'origines diverses, qui ont été repris et traités d'une manière savante. Par la suite certaines cultures ont poursuivi leur propres voies, amenant parfois des divergences sur la taxinomie des modes ou sur leur interprétation. Ceci n'altéra cependant pas l'unité fondamentale de l'esthétique et de la théorie du monde arabe.

Les théories classiques dénombrent environ 17 genres de base à partir desquels sont décrits les échelles ou gammes des modes (*maqâm-s*). Ainsi l'on dira que la gamme du *maqâm Hijâz* est composée du genre *Hijâz* suivi du genre *Râst (fa, sol, la♭, sib, do)* enchaînés de manière conjointe (sans le ton de séparation), soit : *do réb mi fa sol la♭ sib do.* Ces gammes peuvent être transposées sur différents degrés, certains étant préférés en raison de l'accord du *'ud.* Ainsi les *maqâm Hejâz* ou *Sabâ* se jouent plutôt sur le *ré.* Il faut remarquer que dans la théorie classique les notes portent les noms correspondant à des *maqâm-s* ou des genres, ce qui introduit une certaine confusion : par exemple le même nom *Sikâh* peut désigner la note *mib,* le "genre" *mi♭ fa sol,* ou le *maqâm* complet *do (ré) mi♭ fa sol la sib,* etc. De nos jours on nomme souvent les notes à l'européenne, mais de manière purement conventionnelle, sans souci du diapason.

Certains *maqâm-s* sont étendus sur plus d'une octave, ou encore se distinguent par une gamme ascendante différente de la descendante. En combinant les genres, on obtient plus d'une centaine de *maqâm-s,* dont vingt ou trente sont couramment connus. Dans les traditions de l'ouest, ce nombre est plus limité : la *Nouba* marocaine se joue sur 26 modes distincts dont seulement 11 sont habituellement connus, mais il faut ajouter à cet inventaire les *maqâm-s* en usage en Egypte ou d'origine populaire. Dans les formes les plus anciennes, une pièce ou une improvisation se déroulait plus ou moins dans un seul *maqâm.* Ce style caractérise encore les traditions du Maghreb, de l'Iran et de l'Asie Centrale.(Par contre, au Proche-Orient la modulation est devenue la norme esthétique, de sorte qu'un musicien est jugé en partie sur son habileté à passer d'un *maqâm* à un autre).

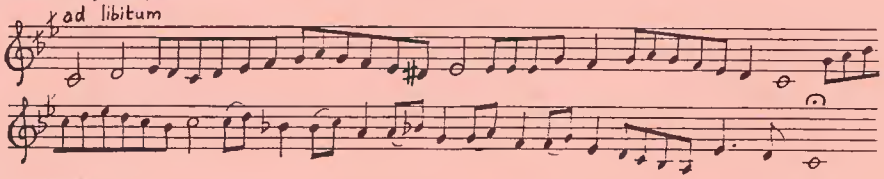
Le *maqâm* ne se définit pas seulement par sa gamme mais par d'autres éléments. Tout d'abord sa structure interne est fonction d'une hiérarchie de notes : la tonique, la fondamentale (*qarâr*), la "dominante" (en général la 4te ou la 5te), la note d'arrêt, et éventuellement les notes variables, de départ et de conclusion. Certaines notes peuvent être ornées de manière spécifique. On voit donc que deux *maqâm-s* peuvent avoir une gamme semblable mais différer considérablement.

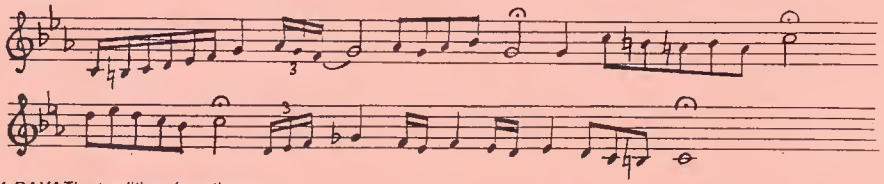
Un *maqâm* peut avoir une pente ascendante ou descendante ou les deux combinées. On peut aussi distinguer ceux qui posent d'emblée leur fondamentale, ceux qui atteignent la fondamentale après un mouvement descendant, ou ceux qui l'atteignent après un mouvement ascendant. Le caractère de stabilité de chacun de ces *maqâm-s* varie en conséquence.

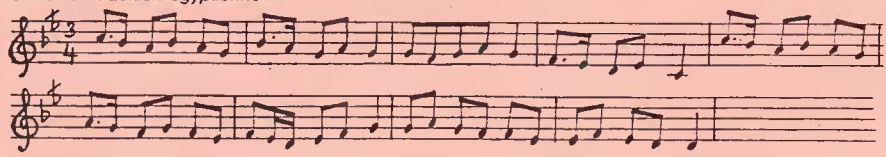
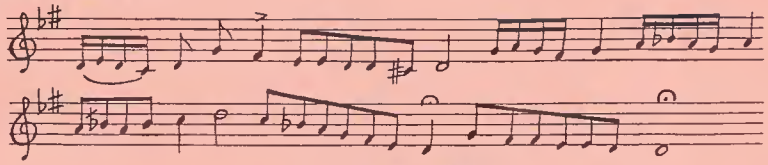
Un *maqâm* se définit donc par un mouvement global ou itinéraire (*sayr*), qui peut être plus ou moins complexe et même inclure des incursions ou allusions brèves à d'autres "genres" ou *maqâm-s.* En étendant encore cette notion, l'on peut dire que certaines modulations, ou citations d'autres *maqâm-s* font partie de la définition large d'un *maqâm* précis : ainsi l'arrêt sur le 3ème degré de *râst* constitue une modulation en *segâh* (cf. plus haut) que l'on retrouve dans la plupart des développements de *râst.* Il n'y a aucune limite à l'imagination des musiciens, si ce n'est celle du bon goût : une modulation doit venir insensiblement, être préparée afin de ne pas briser l'unité de la performance. Cet art a surtout atteint son apogée dans la musique turque et égyptienne.

Quelques exemples de motifs de *maqâm-s :*

MAQÂM RÂST - style taqsim



MAQÂM NIHAWEND

MAQÂM BAYATI - tradition égyptienne



IV. LES RYTHMES

L'approche rythmique de la musique arabe repose sur le principe de cycle régulier (*dawr*) et répétitif dont les pulsations sont ponctuées d'une manière spécifique. On distingue les temps forts, faibles et demi forts, et pour souligner ces nuances on a recours à des instruments à percussion produisant au moins trois types de sonorités, par exemple un son grave (*dum*) utilisé pour les temps forts, un son plus aigu et sec (*tak*), utilisé pour les temps moyens et un son étouffé ou discret (*es*), pour remplir les temps faibles.

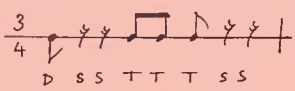
Grâce aux possibilités très variées de distribution des timbres et de l'intensité au sein d'une mesure, il est possible de distinguer diverses formules de 8 ou de 12 temps. (Par exemple *8/4* peut se diviser en 4 + 4 ou 3 + 5, donnant deux cycles distincts). De plus, les rythmes sont perçus comme des figures mélodico-rythmiques, avec leurs timbres différenciés. Cette approche autorise une grande variété de formules, ainsi que des formules parfois très longues et assymétriques, allant jusqu'à 38 temps (voire 64 ou 124 au Proche-Orient). De même que les "genres" modaux peuvent se combiner pour donner des modes au registre très étendu, de même certains cycles rythmiques résultent de l'accumulation de cycles de courte durée, comme le 38 temps (*wazn-i samâ*) formé de 10 + 8 + 8 + 4 + 2 + 6. Toutefois ces rythmes sont devenus rares ou ont été parfois simplifiés, en particulier dans les musiques s'adressant au grand public. Par ailleurs, la tradition andalouse n'a semble-t-il jamais pratiqué de cycles très longs ou complexes.

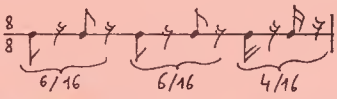
Chacun de ces rythmes porte un nom, encore que la taxinomie puisse varier d'une région à l'autre. Leur nombre varie également selon la tradition envisagée et la qualification des musiciens. On compte plus d'une centaine de formules dans la tradition du Proche-Orient, mais en pratique les plus courantes sont au nombre de 10 à 20.

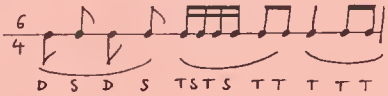
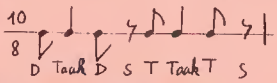
EXEMPLES :

Les *dum* sont notés = ,le *tak* = ,les *es* de remplissages =

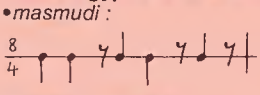
***Nouba* marocaine** = le *bsit*

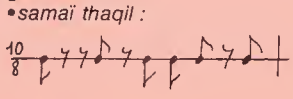
•le *ançiraf bsit* (forme rapide) semblable au *samaï darij* d'Egypte : 

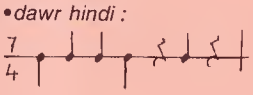
•le *nçiraf btaïhi* : 

***Nouba* tunisienne** = *malouf*
•*ad - draj* :

***Nouba* algérienne**
•*neiraf* : 

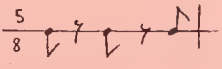
Rythmes égyptiens et arabes en général

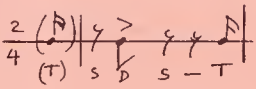
•*masmudi :* 

•*samaï thaqil :* 

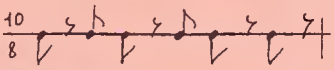
•*dawr hindi :* 

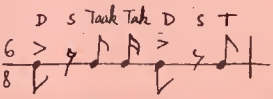
Rythmes populaires

•*gobbaï (melhoun* marocain et andalou algérien ; existe aussi dans le *ahidous* berbère) : 

•*haddari,* d'origine africaine, existe du Maroc à la Lybie, chez les Arabes et les Berbères : 

•*ouhaba* ou *malfouf* (Egypte, Lybie, Tunisie) :

•*settati* (Maroc) : 

•*cha'bi,* d'origine africaine, existe chez les Berbères et les Arabes du Maroc à la Tunisie : 

Jean DURING et Marc LOOPUYT

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Juin 1983 - Série 28 - N° 9

à propos du jazz style New Orleans : 2e fiche

1 *Un peu d'histoire*

La Nouvelle-Orléans, en Louisiane❶, s'étale sur une courbe du Mississipi, en amont de l'immense delta que ce fleuve, l'un des plus grands du monde, forme avant d'atteindre la mer dans le Golfe du Mexique. Au XIXe siècle, c'est une importante métropole commerciale, qui se double d'un port actif, suscitant une vie industrielle développée.

Carrefour extraordinaire de civilisation et de culture, La Nouvelle-Orléans est aussi une cité de plaisance et de tourisme, où fleurissent les saloons, les bars et les cabarets, les tripots de jeux et les maisons de plaisir. C'est une ville particulièrement folle de musique.

La musique y est partout présente, dans toute la diversité des genres musicaux. Les opéras, les théâtres, les orchestres symphoniques, les ensembles de musique de chambre connaissent une activité intense. Mais, dans cette chaude ville du Sud où la vie est joyeuse et où se perpétuent des traditions communautaires, la musique est aussi dans la rue. Fanfares et orphéons participent à tous les défilés, parades et cérémonies officiels; ils sont de toutes les fêtes, soirées, réceptions, bals, banquets, enterrements, baptêmes, mariages, pique-niques... Défilant à travers les rues de la ville, il leur arrive de se rencontrer et de se défier; c'est alors une ardente compétition musicale pour être reconnu comme la meilleure fanfare! Que jouent ces *Brass Bands*? Outre des extraits classiques et des airs populaires, essentiellement des *marches* et des morceaux de danse, des *ragtimes,* dont les rythmes syncopés ont conquis tous les Etats-Unis, et des *blues* transposés aux instruments.

C'est ainsi qu'à l'aube du XXe siècle, vers 1900, le creuset musical foisonnant de La Nouvelle-Orléans donne naissance au jazz. Berceau de la musique nouvelle, La Nouvelle-Orléans donne son nom au premier style de jazz.

---

❶ Etat du Sud des Etats-Unis, resté français jusqu'en 1803.

Bientôt, le jazz éclate dans la rue, affole la ville entière, déclenche une frénésie communicative. Il pénètre dans les dancings et les cabarets de Storyville, le quartier «réservé», puis se répand à travers les Etats-Unis grâce aux riverboats, bateaux à aubes qui remontent le Mississipi.

A la suite de la fermeture de Storyville en 1917, les musiciens louisianais émigrent massivement vers Chicago, qui devient le haut lieu du jazz *New Orleans*. C'est à Chicago que le *New Orleans* atteint son apogée au cours des années 20, et que sont enregistrés les plus authentiques chefs-d'œuvre du genre.

Mais, autour des années 30, l'éclosion de nouvelles écoles du *middle jazz* (Fletcher Henderson, Duke Ellington, Count Basie) précipitent le déclin du «vieux» jazz new orléanais, déjà affaibli par la crise économique de 1929. Une heureuse période de renaissance s'ouvre cependant à partir de 1938. Le *New Orleans Revival* consacre définitivement la gloire du premier jazz, le style *New Orleans*.

2 *L'orchestre Nouvelle-Orléans ou Jazz Band*

a Composition instrumentale

Nous remarquons aisément comme la composition instrumentale des *Jazz Bands* trahit leurs origines, par la présence d'instruments à Vent, Bois et Cuivres, et à Percussion. Enumérons-les et classons-les par familles. Notons que tous ont la particularité d'être facilement transportables pour participer aux défilés.

L'orchestre de jazz *New Orleans* a hérité d'un certain nombre de ces instruments, mais dont curieusement chacun est unique:

- ▶ un cornet ou une trompette
- ▶ un trombone
- ▶ une clarinette
- ▶ un tuba
- ▶ un banjo
- ▶ une grosse caisse et des cymbales

Distinguons ceux qui tiennent un rôle mélodique, (colonne de gauche ci-dessus), et ceux qui sont dévolus à l'accompagnement rythmique (colonne de droite ci-dessus).

A l'intérieur, dans les cabarets, night-clubs, salles de concerts ou studios d'enregistrement, la formation connaît quelques aménagements:

- ▶ une contrebasse à cordes supplante le tuba;
- ▶ une batterie, plus complète (*drums*), remplace la grosse caisse portative surmontée de cymbales frappées;
- ▶ un piano vient enrichir la section rythmique.

b Improvisation rythmique

Ce qui nous frappe, et nous émerveille, dans le jeu de l'orchestre *New Orleans*, c'est l'improvisation collective, grisante et spontanée, qui, dans un morceau, règne de bout en bout.

En cela, les jazzmen renouent avec la technique des grands maîtres classiques, comme Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Saint-Saëns, qui improvisaient une série d'ingénieuses variations sur un thème donné.

Comme eux, en effet, ils partent d'un thème exposé en début de morceau. Ils se livrent ensuite à une série de *chorus*, qui ne sont autres que des variations mélodiques et rythmiques (de 12, 24 ou 32 mesures), imaginées spontanément au fil des mesures. Ces variations leur sont évidemment inspirées par le thème, par son caractère propre, par ses tournures mélodiques, par les accords qui le soutiennent.

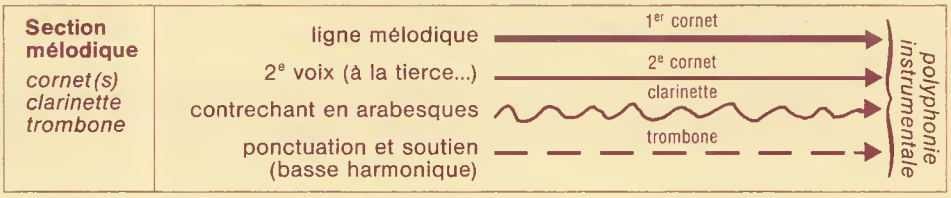
Par ailleurs, l'ensemble de ces accords forment, dans leur succession, une série de base suivie obligatoirement par chaque musicien et servant de fil conducteur à tous les *chorus* de l'improvisation collective.

Ecoutons par exemple le merveilleux *2/19 Blues* enregistré par Sidney Bechet et Louis Armstrong en 1940 (disque Brunswick). Chacune des 5 séquences du morceau (l'exposé du thème, les deux *chorus* chantés d'Armstrong, le *chorus* de Bechet, la réexposition du thème) s'articule sur une même succession d'accords. Celle-ci est d'ailleurs la grille harmonique de 12 mesures spécifiques du blues. La voici:

SOL	*DO*^{7}	*SOL*	*SOL*^{7}	*DO*	*DO*^{7}	*SOL*	*SOL*	*RE*^{7}	*RE*^{7}	*SOL*	*SOL*

c Polyphonie instrumentale

Après l'audition d'un ou plusieurs morceaux (*2/19 Blues, Down in Honky Tonk Town...* sur le même disque Brunswick), nous arriverons à mieux cerner le rôle de chacun des instruments de la section mélodique:



Pour nous donner des éléments de comparaison, écoutons un extrait d'une œuvre polyphonique de Josquin des Prés, Machaut ou Dufay; les différentes voix se superposent selon les règles strictes du contrepoint et forment, verticalement, une succession d'accords voulus par l'écriture.

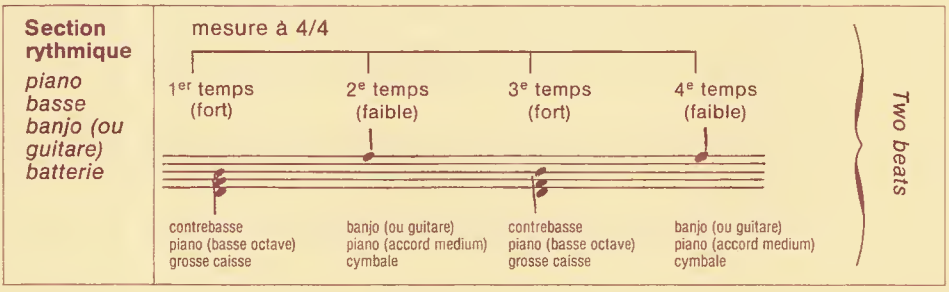
Dans le jazz, nous ne retrouvons pas un contrepoint aussi strict. Les 3 voix qui se superposent et s'entremêlent n'ont pas une égale importance entre elles comme elles l'auraient dans une fugue de Bach; la ligne mélodique reste prépondérante, et elle est enjolivée par les lignes de contrechants, qui peuvent d'ailleurs se présenter comme de véritables parties mélodiques.

Rappelons-nous que la polyphonie n'est pas construite sur la ligne mélodique, mais sur la base harmonique. Née de l'improvisation collective, elle comporte donc obligatoirement une partie de hasard et peut engendrer des dissonances.

d Assise rythmique

Ecoutons comme la polyphonie instrumentale porte déjà en elle un dynamisme rythmique. Celui-ci est soutenu par la section rythmique qui énonce à la fois le tempo et l'harmonie de base.

Détaillons le travail de la section rythmique:



Le rythme de base du style *New Orleans* s'appuie sur la mesure à *4/4*, génératrice de swing, ressentie par une accentuation de deux des quatre temps comme une mesure à *2/2* (souvenir des marches militaires...). Dans ce procédé rythmique, dit *Two beats*, l'accent est généralement mis sur les deux temps faibles.

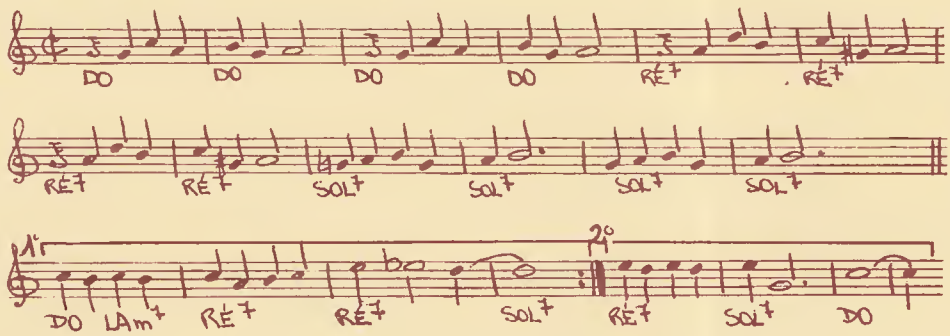
3 *Down in Honky Tonk Town / S. Bechet - L. Armstrong*

Avec un morceau comme *Down in Honky Tonk Town* (disque Brunswick cité plus haut), nous allons nous familiariser avec les principales caractéristiques du jazz *New Orleans*. Ce chef-d'œuvre du *New Orleans Revival* a été enregistré en 1940 par Sidney Bechet (sax soprano), Louis Armstrong (trompette), Claude Jones (trombone), Luis Russel (piano), Bernard Addison (guitare), Welman Braud (contrebasse), Zutty Zingleton (batterie).

1. Remarquons la couleur orchestrale particulière et identifions les instruments de la formation. Dans la section mélodique, la traditionnelle clarinette est remplacée par le sax soprano de Bechet, et la section rythmique utilise la guitare à la place du banjo.

2. Identifions le thème; il est exposé d'entrée par la trompette. Nous pouvons l'écouter plusieurs fois pour essayer finalement de le chanter ou de la siffler.

   Le voici dans sa formulation initiale, avec les accords qu'il sous-tend:



3. Comptons le nombre de mesures du thème; il adopte la forme 2 × 16 mesures.

4. *Down in Honky Tonk Town* nous fournit un bel exemple de rythme *Two beats* new orléanais, en s'appuyant sur 2 pulsations, temps forts que marquent la contrebasse, la basse du piano et la grosse caisse, alors que la guitare, les accords médium du piano, les cymbales et la caisse claire marquent les 4 temps de la mesure.

   C'est un ¢ au tempo très vif.

5. A présent, repérons les 6 séquences du morceau:

   ① D'entrée le thème est exposé par la trompette dans un riche langage polyphonique (trompette, clarinette, trombone). Ecoutons les glissandos du trombone qui, dans la seconde partie du thème, ponctuent le chant de la trompette.

   ② Toujours menée par la trompette d'Armstrong, la section mélodique se livre à un premier *chorus* d'improvisation collective. Le thème, déjà paraphrasé et orné, reste encore reconnaissable.

   ③ Le *chorus* suivant est conduit par le sax soprano. On reste stupéfait d'admiration devant la puissance créatrice de Bechet, qui a assimilé la quintessence du thème au point d'en dégager dans son improvisation une mélodie nouvelle.

   ④ Un trombone volubile, soutenu par des accords tenus, et une guitare très rythmique se partagent le troisième *chorus*.

   ⑤ Puis, un *break*, lancé par la trompette, introduit un solo de batterie, durant lequel les 1ers temps restent marqués par des accords plaqués.

   ⑥ Pour couronner le morceau, une admirable improvisation collective à 3 voix ramène le thème. Suivons la ligne du chant de la trompette, les fluides arabesques du sax soprano, les interventions en contrechant du trombone.

6. Cet exemple nous permet d'apprécier la chaleur et l'homogénéité de l'improvisation collective, la plénitude et la spontanéité de la polyphonie instrumentale, qui figurent parmi les vertus fondamentales du *New Orleans*.

7. Ne manquons pas de relever enfin la richesse de l'expression due au traitement des sons: le vibrato de Bechet, les effets de glissando du trombone, les notes infléchies et le vibrato sur les fins de phrases de la trompette d'Armstrong.

Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, F - Strasbourg – 5/83 – Dépôt légal: juin 1983 – N° d'ordre 1499/83 - Commission paritaire N° 35.860

POUR UNE APPROCHE DU JAZZ 2 - Le style New Orleans

Le style New Orleans [1]

Autour des années 1900, les orchestres Noirs de la Nouvelle-Orléans jouent essentiellement trois genres musicaux: le blues, le ragtime et la marche. Ils associent des musiciens Noirs, qui, ne sachant pas lire la musique, brodent et improvisent sur les thèmes qu'ils ont retenus, et des musiciens Créoles, pour la plupart très cultivés, qui font bénéficier l'ensemble de leur formation classique et de leur technique instrumentale.

La formule de la fanfare est la plus répandue, dont la composition est généralement la suivante: 1 cornet, 1 trombone, 1 ou 2 saxhorns, 1 clarinette ou 1 piccolo, et caisse claire, grosse caisse et tuba pour la section rythmique; en salle, peuvent s'y ajouter un violon, un banjo ou une guitare, un piano si possible, et une contrebasse à cordes se substituant alors au tuba.

La synthèse des formes musicales, la fusion des traditions musicales Noires et Créoles et la constitution d'une formation orchestrale type suscitent l'émergence de compositions originales qui — sans encore en porter le nom — constituent la première musique de jazz.

LE JAZZ ARCHAÏQUE

• Polyphonie instrumentale primitive: 1890/1900-1917

Parmi les orchestres qui jouent du jazz archaïque à la Nouvelle-Orléans, certains sont entrés dans la légende, comme l'*Excelsior Band,* l'*Impérial Band,* le *Onward Brass Band*... Une première génération de musiciens y affirment leurs dons: les clarinettistes George Baquet (1883-1949), l'un des professeurs de Sidney Bechet, Lorenzo Tio (1885-1933), dont s'inspireront Jimmie Noone et Albert Nicholas, Alphonse Florestan Picou (1878-1961), qui réalise la première adaptation à la clarinette du solo historique *High Society,* Louis Nelson (1885-1949)... les cornettistes Bunk Johnson (1879-1949), qui participera à toute l'histoire du *New Orleans* jusqu'au *Revival,* Emmanuel Perez (1879-1946), excellent et influent professeur...

Ils n'appellent pas encore leur musique «jazz». Mais ils cherchent à jouer *hot* [2], et déjà leur jeu se distingue par certaines de ces caractéristiques qui resteront propres au jazz:
— les dessins rythmiques fortement syncopés (hérités du ragtime);
— le durcissement de la sonorité et la recherche de couleurs originales (sourdines, vibrato des lèvres, etc...);
— l'utilisation des tierces *bleues* et des septièmes *bleues* (sous l'influence du blues);
— l'emploi généralisé d'un vibrato très rapide sur la fin des phrases musicales, qui restera un des cachets du style New Orleans;
— la recherche du swing par un phrasé s'appuyant sur la mesure à *4/4.*

Le cornettiste Buddy Bolden (1868-1931) est entré dans la légende comme premier chef d'orchestre dans l'histoire du jazz; son fameux *Ragtime-Band,* monté dès 1893, fixe la composition instrumentale des Jazz Bands. Lui succèdent les cornettistes Bunk Johnson, qui anime l'excellent *Eagle Band* dans lequel Sidney Bechet fait ses débuts, et Freddie Keppard (1889-1933), dont la sonorité étrange et le vibrato fracassant savent envoûter les foules.

Le jeu de tous les orchestres de cette période est caractérisé par l'improvisation collective. L'instrument le plus puissant, le plus éclatant, le cornet, joue la mélodie et mène l'ensemble. Le trombone, encore très lourd, élabore une partie de basse, souvent variée dans l'esprit d'un contrechant. Par son timbre velouté, la clarinette semble appelée à établir un lien entre les deux Cuivres, brodant brillamment des ornements et des arabesques qui, à la fois, enjolivent la ligne mélodique et tiennent un rôle avoisinant celui du contre-sujet de la fugue classique (avec une tendance affirmée à doubler les valeurs de notes du cornet).

L'ensemble produit un contrepoint improvisé, résultant de l'improvisation individuelle de chaque musicien, brodant des variations sur les mélodies-clés, et débouchant sur des accords trouvés spontanément par ce qu'André Francis appelle «l'oreille synthétique collective».

Il est dommage qu'il n'existe aucun enregistrement antérieur à 1917.

Musique de rue, le jazz est aussi musique de danse. Et il semble que, dès ses débuts, il se pratique le plus souvent à Storyville, le quartier des bars et des boîtes de la Nouvelle-Orléans. Si bien qu'entre 1910 et 1917, Storyville, et en particulier la fameuse Basin Street, devient un des noyaux musicaux les plus extraordinaires, creuset intense et foisonnant, où se forge le jazz primitif et où s'affirment des musiciens de qualité: Clarence Williams (c.o., p.) [3], King Oliver (c), le tout jeune Louis Armstrong (c), Sidney Bechet (cl), Bunk Johnson (c), Johnny Dodds (cl) et son frère Baby Dodds (dr), Jimmie Noone (cl), Albert Nicholas (cl), Kid Ory (tb)... L'époque Basin Street marque aussi l'intégration à l'orchestre de jazz du piano, qui va jouer un rôle dynamique et évolutif très important, notamment sur le plan harmonique.

(1) Les origines du jazz ont fait l'objet de la première fiche de cette série: *Pour une approche du jazz, 1 - L'éclosion.*

(2) C'est-à-dire avec force, avec ferveur, avec chaleur.

(3) Abréviations usuelles: *c.o.* = chef d'orchestre; *c* = cornet; *tb* = trombone; *cl* = clarinette; *p* = piano; *b* = basse; *bjo* = banjo; *dr* = drums (percussion); *ss* = saxo soprano.

MUSIQUE & CULTURE

• **Vers la maturité du style: 1917-1923**

1917 est une date décisive pour le jazz. D'abord, c'est l'année du premier enregistrement d'un disque de jazz par le cornettiste Blanc Nik La Rocca et son *Original Dixieland Jazz Band* [4]; même si les morceaux sont faibles *(Livery Stable Blues, Dixieland Jass Band One-Step),* la sortie de ce premier disque reste un événement significatif, qui attire l'attention du public new yorkais sur le jazz et fait accéder cette «obscure musique folklorique Noire» à une véritable forme d'expression musicale.

1917 est ensuite l'année de la fermeture de Storyville, et par conséquent, de l'exode des musiciens New Orléanais vers les cités industrielles du Nord, notamment Chicago. Durant les années 1920, Chicago connaît ainsi une frénésie de musique et d'alcool, accentuée par la Prohibition [5], et ses night-clubs, tels que le *Lincoln Garden,* le *Royal Garden,* le *Deluxe,* le *Dreamland,* deviennent les hauts lieux du jazz *New Orleans.*

Un des principaux vecteurs de cette migration est le Mississipi, que sillonnent les river-boats (bateaux à aube). De nombreux musiciens célèbres font partie des orchestres de ces bateaux, pour ne citer que John Saint Cyr (bjo), Louis Armstrong, les frères Dodds...

L'essor considérable que connaît le jazz à cette époque est d'autre part favorisé par l'extraordinaire *boom* de la danse (1910-1920). Parallèlement aux engagements proposés par les dancings et les cabarets, les musiciens sont de plus en plus demandés pour des séances d'enregistrement, en raison du vertigineux développement de l'industrie discographique. C'est à Chicago que sont enregistrés les chefs-d'œuvre *New Orleans* les plus authentiques.

Le jazz évolue sous l'impulsion d'une nouvelle génération de musiciens, que l'on retrouve dans différents orchestres restés célèbres.

— Joe «King» Oliver (1885-1938) monte en 1920 son célèbre *King Oliver Créole Jazz Band.* En 1923, il réalise les premiers enregistrements importants dans l'histoire du jazz. Les 37 morceaux de cette série connaissent un retentissement immense et, par leur influence sur les musiciens de jazz des années 20, fixent le style *New Orleans.*
La formation comprend: King Oliver (c), Louis Armstrong (2e c), découvert et chaperonné par Oliver, Honoré Dutrey (tb), un des trombones les plus typiques de l'époque, Johnny Dodds (cl) qui reste un des symboles du *New Orleans,* Lil Hardin (p), la future Madame Armstrong, Bill Johnson (b), le premier contrebassiste à jouer en pizzicato pour accentuer le pouvoir rythmique de son instrument, Baby Dodds (dr), un des premiers batteurs, héritier de la tradition rythmique africaine.
La musique du *Créole Jazz Band* est un art essentiellement contrapuntique, où les trois voix mélodiques s'interpénètrent sans répit, avec une grande liberté. Cependant, les morceaux font déjà preuve d'une structure préétablie; une grille harmonique servant de cadre à l'improvisation collective. Dans *Dippermouth Blues,* King Oliver innove aussi en improvisant un solo mélodique total à partir d'harmonies jouées par le piano. Il utilise la sourdine pour donner au son de son cornet l'expressivité de la voix humaine, et institue le break, coupure rythmique pendant laquelle un ou plusieurs solistes improvisent. D'autre part, il affine considérablement la subtilité rythmique (rythme *off-beat* [6]) et institutionnalise le rythme swing (à 4 temps).

— Clarence Williams (1893-1965), compositeur, pianiste, chef d'orchestre, organisateur de concerts et éditeur, a intensément participé à la vie du jazz. Il écrit des thèmes célèbres — *Royal Garden Blues, Kansas City man blues, Sister Kate, Everybody loves my baby,* etc. — et enregistre un grand nombre de disques à partir de 1921, pour lesquels il rassemble les plus grands noms: Sidney Bechet et Armstrong, qu'il réunit pour la première fois dans son *Clarence William's Blue Five* de 1924, Buster Bailey (cl et ss), Earl Hines...

— Jelly Roll Morton (1885-1941), un des premiers pianistes de ragtime, compositeur, arrangeur et chef d'orchestre, fait évoluer le jazz *New Orleans* vers l'arrangement. Ses compositions, scrupuleusement harmonisées et structurées, restreignent la liberté d'improvisation de ses solistes, mais permettent une solide mise en place du jeu d'ensemble et un équilibre entre les diverses parties de l'orchestre, et donnent lieu à des orchestrations colorées et à des expérimentations sonores très inventives.

— Kid Ory (1886-1973) est certainement le plus célèbre tromboniste de la Nouvelle-Orléans; adepte du glissando, il est surtout très efficace dans le jeu d'ensemble. Son trombone est en quelque sorte le cœur de la musique *New Orleans,* s'il n'en est pas l'inspiration. Compositeur, il écrit des thèmes pittoresques *(Muskrat Ramble, Savoy Blues);* chef d'orchestre, il dirige en 1921 l'*Ory's Sunskine Orchestra,* avec Thomas Carey (c), B. Borders (dr).

Parmi les principaux artisans du *New Orleans* de cette époque, mentionnons encore:
— Johnny Dodds (1892-1940), le plus grand clarinettiste avec Jimmie Noone (1895-1944);
— Sidney Bechet (1897-1959), premier clarinettiste à passer au saxo soprano;
— les tromboniste Wilbur de Paris et Charlie Green;
— le banjoïste John Saint Cyr, accompagnateur habile et efficace;
— le bassiste «Pops» Foster, dont le jeu est remarquable par son *slapping* [7];
— les trompettistes Papa Célestin, Buddy Petit, Sidney de Paris, Oran «Hot Lips» Page.

(à suivre)

(4) Les orchestres *New Orleans* Blancs étaient appelés *Dixieland Bands.*

(5) Prohibition: de 1919 à 1933.

(6) *Off-beat* ou *afterbeat* qualifie le temps «faible» (en *4/4*: 2e et 4e temps), et par extension l'accent aigu qui, dans le jazz *New Orleans,* le distingue du temps «fort» (en *4/4*: 1er et 3e temps).

(7) Style de jeu à la contrebasse consistant à faire claquer les cordes contre le manche de l'instrument.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, F 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite 28.9/6 IREG - Strasbourg

POUR UNE APPROCHE DU JAZZ 3-LA PERIODE CLASSIQUE

La période classique, dénommée *Middle Jazz,* s'étend entre 1930 — à la décadence du *New Orleans* — et 1945 — à l'apparition du *Be-bop.* Elle marque l'apogée du grand orchestre (*big band*) et consacre le style *swing.* C'est aussi durant cette période qu'apparaissent des arrangeurs qui vont doter le jazz d'un véritable langage orchestral, et que s'imposent de grands solistes improvisateurs qui vont maintenir la tradition créative de la jam session en petite formation.

Les grands orchestres

La grande dépression économique de 1929 assène, d'une part, un rude coup aux musiciens louisianais qui se retrouvent au chômage et se dispersent en entraînant la disparition d'un certain amateurisme musical lié aux origines mêmes du jazz, et précipite, d'autre part, le déclin du style *New Orleans* qui, depuis 1927, subit les sévères assauts de nouvelles écoles: celle de New York, avec les maîtres du piano *stride,* James Price Johnson et Fats Waller, dont la puissance du jeu évoque l'écriture orchestrale, et avec les expériences d'orchestration de Fletcher Henderson et de Duke Ellington; celle de Kansas City, avec les *riffs* et le rythme *bounce* de Bennie Moten et de Count Basie.

PRECURSEURS ET PIONNIERS

Une masse de musiciens plus ou moins anonymes forme le ferment d'une longue période de gestation (1920-1930) qui voit naître le jazz orchestré. Cependant, parmi les responsables de cette évolution, des noms s'imposent:

- **Jelly Roll Morton** (1885-1941): le principal mérite de ce compositeur, pianiste, arrangeur, chef d'orchestre et chanteur, est d'avoir su arranger avec soin des pièces de style New Orleans, dans lesquelles l'improvisation collective est préparée, voire dirigée, annonçant ainsi le travail des futurs grands orchestres.
- **William Mc Kinney** fonde dès 1926 les «Cotton Pickers», orchestre qui ne tarde pas à devenir le plus grand rival de Duke Ellington grâce, surtout, aux arrangements de Don Redman.
- **Luis Russel** (1902-1963), dont l'orchestre a enregistré un bon nombre de cires avec Louis Armstrong. Vers 1929, formée d'une dizaine de musiciens et exécutant des arrangements écrits dans une certaine tradition louisianaise, cette formation évolue et fait bientôt preuve d'une extraordinaire cohésion, dont témoignent des *riffs,* des *back grounds*(1) bien équilibrés, d'une densité et d'une couleur évoquant déjà Jimmy Lunceford.
- **Louis Armstrong** (1900-1971): son génie lui permet d'aborder tous les styles, toutes les écoles et toutes les modes. Rappelons qu'il est considéré comme le père du *swing*(2), qu'il lui revient d'ouvrir l'ère du soliste après les débuts totalement polyphoniques du New Orleans, et qu'à partir de 1927 sa carrière tourne autour du *big band* (ceci durant toutes les années 30). Il enregistre un nombre impressionnant de disques avec les orchestres de Luis Russel, Charlie Gaines, Jimmy Dorsey, Glen Gray, ou avec ses propres formations («Hot Seven», «Hot Five»...).

NAISSANCE DU JAZZ ARRANGE

- **Fletcher Henderson** (1898-1952)

Les années 20 connaissent le triomphe, à New York, de l'orchestration de Paul Whiteman, qui distille une sorte de jazz symphonique essentiellement commercial. Par réaction contre cette musique blanche de variétés, un jeune pianiste, Fletcher Henderson, monte un ensemble d'une douzaine de musiciens et s'installe au *Roseland Ballroom* de Harlem.

Dès 1924, son premier soliste est Louis Armstrong sous l'impulsion duquel l'orchestre acquiert cet élément fondamental qui est le *swing*(2). Avec l'aide de la science orchestrale de son saxophoniste Don Redmann, Henderson met sur pied «Le» grand orchestre, avec ses sections instrumentales séparées (cuivres, anches, rythmique), son arrangeur et ses solistes. Abandonnant peu à peu la conception contrapuntique de l'improvisation collective héritée du style New Orleans, il en arrive à écrire des exposés cohérents de thèmes à plusieurs voix parallèles, à introduire des fonds sonores sous les solos improvisés que ponctuent des *breaks*(3) encore plus ou moins dynamiques, à opposer des sections en fonction de leurs couleurs sonores (trio de clarinettes, ensemble de cuivres avec trompettes et trombones).

Défricheur infatigable plus que réalisateur, Fletcher reste historiquement le précurseur du style orchestral swing.

- **De l'arrangement au grand orchestre**

— La période *middle jazz* inaugure une conception résolument nouvelle du jazz, qui se place à la fois sous le signe de l'individualisme et de la collectivité organisée. La mort de l'improvisation collective sonne le glas de la polyphonie et favorise le développement de l'arrangement oral ou écrit. Les ensembles s'étoffent et se dotent de véritables structures orchestrales, basées sur des sections obéissant chacune à des exigences sonores, linéaires, architecturales. Le *big band* ainsi constitué appelle une écriture orchestrale de plus en plus complexe, qui développe les richesses de la palette sonore, explore les ressources techniques et expressives des instruments, perfectionne le jeu d'ensemble. Cette évolution est marquée par le travail d'arrangeurs qui jouent un rôle dynamique prépondérant (Don Redman, Luis Russel, Duke Ellington...).
L'improvisation — un des principes fondamentaux du jazz — loin d'être abandonnée, trouve dans les structures de l'orchestre un nouveau support, allant du *back ground*(1) le plus discret au dialogue concertant. Si certains *chorus* peuvent être écrits à l'avance par l'arrangeur, ou conçus en collaboration étroite avec le soliste auquel ils sont destinés (cf. Duke Ellington) (4), il n'en reste pas moins que les apports techniques du *big band* favorisent largement l'épanchement de grands solistes improvisateurs (Coleman Hawkins, Lester Young, Johnny Hodges, Buck Clayton, Cootie Williams...).

— Schéma du *big band:*

Sections mélodiques	Cuivres	trompettes : *3 à 5*
		trombones : *3 à 4*
	Anches	saxophones: *4 à 6* *généralement* 2 altos 2 ténors 1 baryton *rarement un soprano*
		clarinettes : *1 ou 2*
	Divers	vibraphone, flûte, orgue, violon...
Sections rythmiques	Cordes	piano guitare contrebasse
	Percussion	batterie complète accessoires divers (bongos)

N.B.: ✧ Le banjo et le tuba sont progressivement remplacés par la guitare et la contrebasse – Le solo de batterie est institutionnalisé vers 1920 par le batteur blanc Gene Krupa (1909-1973) – ✧ Buddy Rich (né en 1917) fait de la batterie, vers 1937, un instrument voué à la technique percussionniste la plus parfaite – ✧ Précisons la position-clé de trois des musiciens de l'orchestre: le chef de la section des Cuivres (généralement 1er trompette), le chef de la section des Anches (généralement 1er sax alto), le chef de la section rythmique (le batteur) – ✧ La guitare électrique est introduite en 1939 par Charlie Christian (1916-1942) – ✧ L'apparition du vibraphone, en 1931, est due à Lionel Hampton (né en 1913), pianiste, vibraphoniste et batteur.

— L'évolution du répertoire se caractérise, à partir des années 30, par l'adaptation de *songs,* thèmes à la mode empruntés aux variétés, revues, chansons... qui finissent par être classés comme «standards». Ces *songs,* de *Dinah* à *Laura,* se ramènent à deux grandes formules: d'abord la forme AABA, comptant 32 mesures (4 x 8), B constituant le pont (*middle part*); ensuite la forme 2 x 16 mesures, qui peut admettre une introduction ou une coda de 4 à 8 mesures.

Ce nouveau répertoire, outre qu'il conditionne l'évolution des solistes, découvre des perspectives harmoniques de plus en plus complexes (accords avec sixte ajoutée, avec quinte augmentée, accords de neuvième, onzième, treizième, etc.).

Le *blues* traditionnel, quelque peu délaissé dans un premier temps, revient pour bénéficier des découvertes orchestrales (Ellington: *Blues I love to sing;* Lunceford: *Blues in the Night;* Basie: *New Basie Blues, Blues Back Strage*).

(à suivre)

(1) BACK GROUND: fond sonore accompagnant un solo.
(2) SWING: qualité rythmique, difficile à définir, qui fait que la musique «balance» ou ne «balance pas»; c'est l'âme du jazz, sa force vive, ce souffle merveilleux et magique qui vous transporte et qui crée une impression simultanée de détente et de tension.
(3) BREAK: interruption du rythme pendant laquelle un soliste improvise une fantaisie mélodique ou rythmique (évoquant la *cadence* en musique classique).
(4) Duke ELLINGTON: Biographie – La magie ellingtonienne: fiches «Musique et Culture».

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

POUR UNE APPROCHE DU JAZZ. 4. LE STYLE BE-BOP

Né en 1945, le be-bop est historiquement le premier style de jazz moderne. Par ses conceptions inédites, il révolutionne radicalement le langage du jazz.

A. LA REVOLUTION DU BE-BOP

1. Le contexte

• A partir de 1941-42, le jazz classique de l'ère swing s'essouffle et amorce son déclin. Nombre de grands musiciens disparaissent au cours du conflit mondial 1939-45, et l'avènement de la télévision entraîne la fermeture des ballroom-dancings, hauts-lieux d'activité des orchestres swing.

• Contrairement au jazz classique, le be-bop restera un phénomène essentiellement Noir (réaction liée à la haine raciale des années 1945-60). Par ailleurs, les jazzmen ont accès à des formations de haut niveau (nombre de conservatoires s'ouvrent au jazz à partir de 1940), et la professionnalisation du jazz s'accentue encore avec l'arrivée du disque microsillon en 1948-49.

2. Repères historiques

• De 1940 à 1945, le be-bop est en gestation ; ses conceptions s'élaborent dans le creuset du Minton's Club (1) de New York, où se trouvent pour des jam-sessions exaltantes les principaux créateurs du nouveau style : le guitariste Charlie Christian, le batteur Kenny Clarke, le pianiste Thelonius Monk, le trompettiste Dizzy Gillespie, le saxophoniste Charlie Parker. En 1944, à l'Onyx Club, la petite formation de Gillespie manifeste au grand jour les conceptions élaborées dans l'effervescence créatrice du Minton's. Déjà, l'Ecole bop suscite l'enthousiasme et la controverse. Gillespie et Parker sont propulsés sur le devant de la scène.

• Les années 1945-50 sont celles de la première période du be-bop et de son apogée. La naissance officielle du be-bop est marquée par les disques enregistrés au cours de l'année 1945 par le tandem Gillespie-Parker. Le riff (2) de *Salt Peanuts* devient le cri de ralliement de l'Ecole bop. Celle-ci impose très rapidement sa suprématie ; elle exerce une quasi-fascination sur les jeunes générations de jazzmen, élargit son influence et son audience aux plans national puis mondial. En 1947, les vingt cinq faces de disques que Charlie Parker et Miles Davis (trompette) réalisent en quintette avec les meilleurs spécialistes du genre représentent ce que l'on a coutume d'appeler de nos jours les classiques du bop ; ils marquent l'apogée du style.

• A partir des années 50, le bop confirme sa prédominance ; il s'enrichit et se diversifie. Vers 1949-50, Gillespie introduit des rythmes afro-cubains ; vers 1954, Dave Brubeck intègre des rythmes d'une complexité accrue.
Dans son sillage, il suscite l'éclosion de nouvelles tendances : le style cool vers 1948 avec Miles Davis ; le hard-bop à partir de 1955-56 avec Sonny Rollins... et ouvrant la voie au free-jazz.

B. ELEMENTS CARACTERISTIQUES DU LANGAGE BOP

1. Renouvellement du répertoire

Les thèmes utilisés par les musiciens bop sont généralement des riffs (2) simples, d'essence essentiellement rythmique, qui sont soit des thèmes originaux, soit des paraphrases conçues à partir de *songs* remodelés. De nombreux standards traditionnels sont réharmonisés sous d'autres titres (ainsi *What is this thing called love* de Gershwin s'est métamorphosé en *Hot House , How high the moon* en *Ornithology, Cherokee* en *Ko-Ko...*).

Les thèmes bop, souvent anguleux, aux lignes fermes et nerveuses, sont spécialement destinés à l'improvisation. Ils sont habituellement exposés à l'unisson.

2. Conceptions mélodiques

A l'image des thèmes, les lignes mélodiques du bop sont explosives, capricieuses, extrêmement mobiles. Elles se caractérisent par des intervalles très disjoints et des notes "étrangères" à l'accord de base, par des dessins mélodico-rythmiques alternativement dépouillés ou chargés de torrents de notes, par des jets de phrases très rapides et bondissantes.

L'improvisation collective disparaît au profit de l'improvisation individuelle en soliste.

3. Conceptions harmoniques

L'agrandissement du champ harmonique est l'une des conquêtes fondamentales du be-bop. Elle se traduit à la fois dans la revalorisation harmonique des thèmes et dans les explorations audacieuses des lignes mélodiques. Les grilles d'accords, canevas harmoniques de base, s'ouvrent à des accords de plus en plus dissonants (septièmes majeures, neuvièmes, onzièmes, treizièmes...), à des accords de passage très nombreux. Les boppers excellent à créer des climats harmoniques ambigus, proches de la polytonalité, voire de l'atonalité, par les dissonances et les chromatismes exacerbés.

(1) dans la 52e rue, qui vers 1941-42 est le grand centre new-yorkais du jazz
(2) Riff : contre phrase mélodico-rythmique, destinée à être répétée à différentes reprises

4. Conceptions rythmiques

• *la décomposition du temps*, permet de décaler les accentuations par rapport à la pulsation de base, les 8 croches de la mesure à *4/4* étant considérées à égalité ; cette distribution irrégulière des accents crée un langage syncopé très subtil.

• *l'éclatement de la section rythmique* s'oppose au principe d'unité de la section rythmique classique. L'action du piano, de la contrebasse et de la batterie se trouve dissociée dans une riche polyrythmie génératrice d'un "swing" dynamique.

La contrebasse marque la pulsation continue en énonçant très efficacement les quatre temps. Les lignes de basse sont souvent très chantantes (cf. Curley Russel, Ray Brown...). Le piano joue un rôle à la fois harmonique et rythmique ; il ne réalise plus le rythme de base qui était le principe du jeu "stride" (alternance régulière note de basse - accord plaqué).

La batterie, à l'initiative de Kenny Clarke, démultiplie ses effets et réalise un jeu complexe, nerveux et léger. La polyrythmie s'accentue avec l'introduction d'éléments afro-cubains.

• *la non-continuité* est produite par la conjonction des deux notions précédentes. D'une part, l'accentuation syncopée sur les demi-temps coupe le fil des battements réguliers propres au jazz classique swing. D'autre part, au sein de la nouvelle section rythmique, le piano procède par petites touches syncopées et espacées ; il effectue les liaisons et répond aux solistes. La batterie quant à elle entretient un bruissement continu sur la grande cymbale, mais développe des accentuations irrégulières sur la cymbale charleston (*high hat*) et des effets intermittents très contrastés sur la grosse caisse, la caisse claire et sur différentes cymbales suspendues.

C. LES PRINCIPAUX CREATEURS DU BE-BOP

Dans le groupe des créateurs, il est difficile de définir la part exacte qui revient à chacun dans l'élaboration du nouveau style, tant il est le fait d'une création collective.

1. Charlie Christian (1919-1942) a renouvelé pour la guitare les conceptions de l'accompagnement et de l'improvisation, a développé un style de jeu qualifié de "saxophonique", et, le premier, a exploité les possibilités de la toute nouvelle guitare électrique.

2. Kenny Clarke (1914-1984), un des maîtres de la percussion moderne, a été le découvreur du style bop à la batterie : emploi fréquent de la grande cymbale, dessins rapides à la grosse caisse, utilisation de motifs complexes, innovation du dialogue batterie-instruments mélodiques...

3. Thelonius Monk (1920-1982) est un pianiste insolite, dont les conceptions harmoniques, explorant les dissonances les plus audacieuses, ont durablement influencé la quasi-totalité des pianistes bop. Son toucher est dur et cassant, ses interventions sont discontinues et percussives en accompagnement, son phrasé est capricieux dans les lignes mélodiques.

Dès 1944, celui qui fait figure de grand-prêtre du bop poursuit sa route en solitaire, à l'écart du mouvement bop. On le retrouve exceptionnellement, en 1951-52, pour l'enregistrement d'une série de titres admirables aux côtés de Parker et de Gillespie.

4. Dizzy Gillespie (né en 1917) est, par sa vaste culture musicale, le véritable théoricien du groupe et un des artistes majeurs du be-bop. Toutes les caractéristiques du style bop figurent en évidence dans son jeu de trompette.

Partenaire idéal de Charlie Parker, il triomphe sur toutes les scènes du monde, notamment de 1946 à 50 à la tête de son grand orchestre, cherchant à donner au jazz un style exubérant, brillant.

5. Charlie Parker (1920-1955) apparaît comme le chef de file du be-bop. Dès 1945, il signe avec Gillespie les premiers chefs-d'oeuvre du nouveau style. Parker domine de très haut toute la première période du bop, atteignant au classicisme par l'équilibre rayonnant de ses quintettes. L'art parkérien se caractérise en particulier par une libération de la tonalité, par une richesse rythmique née d'accentuations fluctuantes et de contrastes rythmiques, par une pensée féconde, condensée et strictement ordonnée. Ses phrases introduisent une certaine discontinuité mélodique qui va de pair avec une sonorité volontairement durcie, coupante.

D. LE MOUVEMENT BOP

	fondateurs	émules de l'Ecole bop	disciples et continuateurs
saxophone	Ch. Parker		Sonny Stitt, Lucky Thompson, Johnny Griffin, Sonny Rollins
trompette	D. Gillespie	Miles Davies	Howard Mc Ghee, Fats Navarro, Clifford Brown, Red Rodney
piano	Th. Monk	Bud Powell, Al Haig, John Lewis Duke Jordan, George Wallington	Horace Silver
contrebasse		Curley Russel, Tommy Potter, Nelson Boyd	Ray Brown, Gene Ramey
batterie	K. Clarke	Max Roach, Art Blackey	Stan Levey, Shelly Manne, Roy Haynes, Chico Hamilton
guitare	Ch. Christian		Barney Kessel, Remo Palmieri, Barry Galbraith
divers		Sarah Vaughan (voix)	Milt Jackson (vibraphone) Jay Jay Johnson (trombone)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88.31.03.22
Reproduction interdite 31.9/10 Imprimerie Spéciale de l'Editeur

FICHE HISTORIQUE

VENISE MUSICALE JUSQU'EN 1650

La chute de l'Empire romain et les invasions barbares du Ve siècle obligent les habitants des cités de la Vénétie à se réfugier dans les lagunes, au fond de la mer Adriatique, où ils fondent, sur quelques arpents de sable étayés de pilotis de mélèze et de chêne, la ville de Venise, placée sous la dépendance directe de Byzance. Très rapidement, elle devient une des plus grandes et des plus redoutables puissances maritimes, sachant toujours tirer le plus grand profit de son rôle de médiateur dans le domaine commercial aussi bien que culturel, entre l'Orient et l'Occident. Durant des siècles, aucun Etat n'ose remettre en cause sa prépondérance navale et économique. Sa flotte marchande touche tous les ports de l'Adriatique, de la Mer Egée, des Dardanelles, de l'Egypte, de l'Asie Mineure... N'omettons pas de mentionner au passage que c'est un marchand vénitien, Marco Polo, qui a ouvert, au XIIIe siècle, la route de l'Extrême-Orient.

Une telle prospérité économique ne pouvait que favoriser l'essor et l'épanouissement des arts et singulièrement de la musique. Certes, même si l'Italie a joué un rôle de premier plan dans l'histoire de la musique en Europe, on n'a malheureusement que peu d'éléments nous permettant d'affirmer d'une façon positive l'existence, avant le XVIe siècle, d'une musique proprement vénitienne, d'un art local original, aux caractères distinctifs bien marqués, différent de celui que l'on cultivait dans les autres parties de la péninsule. Jusqu'à la grande période du musicien flamand Adrian Willaert et des Gabrieli, les formes musicales en usage étaient en effet communes à tout le nord de l'Italie.

Il n'en reste pas moins qu'il régnait une vie musicale très active dans la Cité des Doges durant les siècles précédents. « Venise affichait une splendeur somptueuse et le culte de la musique y était depuis longtemps observé. La prospérité de ses habitants, qui leur permettait des réjouissances coûteuses et qui faisait dire à Marco Sanudo que l'île de Rialto était le plus riche endroit du monde, l'apparat que les doges apportaient à leurs cérémonies officielles, la prédilection que le peuple vénitien avait pour les processions et les fêtes publiques, tout cela faisait à la musique une large part. » (1) De plus, nous savons qu'au XIVe siècle notamment, les compositeurs florentins n'y étaient pas inconnus ; parmi eux, leur plus illustre représentant, Francesco LANDINI (1325-1397), y joua en 1364 de son orgue et fut couronné... poète de la République des arts par un jury présidé par Pétrarque. Un autre nom mérite d'être relevé, celui du Vénitien, musicien de grande réputation, Leonardo GIUSTINIATI (v. 1385-1446), procurateur de l'église Saint-Marc, qui a écrit de nombreux poèmes profanes et des *laudes* spirituelles avec musique ; mais aucune de ses compositions ne semble nous être parvenue. L'effort des Vénitiens, alors pauvres en musique liturgique et en motets, se concentre surtout autour du *madrigal*, de la *caccia* ou canon et de la *ballata*, genres polyphoniques à 2, 3 et même 4 voix, dans lesquels ils subordonnent la musique à la structure poétique.

XVe ET XVIe SIECLES

Mais vers la fin du XVe siècle et surtout au XVIe s'ouvre pour la République des Doges une ère musicale florissante, d'autant plus surprenante qu'avant cette période s'était étendue une « sorte de désert qu'aucun génie ne vint peupler » (2) :

● C'est, aux environs de 1500, l'invention de l'imprimerie musicale par le Vénitien Ottavio PETRUCCI, qui publie en 1506 le *Premier Livre des Lamentations du Prophète Jérémie* de Francesco d'ANA, organiste de la basilique Saint-Marc, première œuvre religieuse réellement vénitienne qui nous ait été conservée, et, de 1504 à 1514, onze recueils de *frottole* (chansons polyphoniques profanes) qui nous confirment que le genre était déjà né dès le dernier quart du XVe s. et qui font l'objet d'une énorme diffusion ; il s'agit d'un genre, prisé dans le milieu cultivé mais de style populaire, qui s'oppose aux trois formes indiquées ci-dessus et qui prospère particulièrement en Vénétie. En même temps, il est

(1) *Venise, sa musique, son théâtre, ses fêtes* - Ed. E.G.P. Paris.

(2) *La musique italienne* par N. Bridgman - Ed. P.U.F. Paris.

(3) R. di Benedetto (*Dictionnaire de la Musique* de M. Honegger) - Ed. Bordas Paris.

aussi une réaction contre le caractère grave de l'école franco-flamande, qui représente alors en Italie la musique officielle. Mais la vie de la *frottola* est brève : après 1533, elle disparaît du monde musical. Il n'empêche que la *frottola* et les autres genres qui lui sont apparentés « constituent les prémices indispensables des formes d'expression les plus typiques du Cinquecento musical italien : madrigal, monodie accompagnée et le fait de réciter en chant » (3).

(Il y a lieu de noter avec l'auteur de l'ouvrage « Venise, sa musique, son théâtre, ses fêtes », aux Editions E.G.P., qu'au moins deux frottolistes vénitiens, l'organiste Francesco d'ANA déjà mentionné et Andrea de ANTIQUIS, figurent dans les recueils de Petrucci.)

● C'est aussi l'arrivée, en 1527, dans cette ville où la musique était associée à la vie de tous les citoyens, du Flamand Adrian WILLAERT († 1562), qui prendra possession d'un poste envié de tous : la maîtrise de chapelle de la basilique Saint-Marc, centre politique et religieux de Venise et aussi point de convergence de sa vie musicale. Avec Willaert, considéré comme le fondateur de l'école vénitienne, la cité des lagunes allait acquérir un éclat incomparable et devenir un des centres les plus influents de la culture musicale européenne. Profitant des deux orgues qui se faisaient face de chaque côté du chœur (le deuxième ayant été installé en 1490), il écrit des psaumes à *double chœur* qui le rendent célèbre.

Non seulement Willaert développe ce style à double chœur, cher aux Italiens, en lui donnant une ampleur inhabituelle, expressive et plus élaborée polyphoniquement, mais il contribue à faire du *madrigal* — né vers les débuts du XVIe siècle et sans rapport avec le *madrigale* du Trescento — une forme d'art supérieure, raffinée, qui allie des éléments de la chanson française, du motet flamand et de la chanson italienne. (Le premier recueil de madrigaux paraît en 1530.) Cyprian de RORE, disciple de Willaert et musicien flamand lui aussi, qui lui succède durant un an à Saint-Marc, a marqué de son sens inné de la justesse expressive l'épanouissement du madrigal : « Toute la musique madrigalesque du XVIe siècle qui prétend au sérieux et à la dignité découle de Rore. On ne peut concevoir Lassus et Monte sans lui. Palestrina, qui était d'abord un imitateur d'Arcadet, changea de style après qu'il eut connu Rore » (A. Einstein).

● C'est encore, avec Willaert et surtout avec les Gabrieli, la naissance du *ricercar* (recherche), qui se propage rapidement, passe en Espagne *(tiento),* puis en France *(fantaisie)* et en Angleterre. Il sera à l'origine de la *fugue.*

● C'est le développement étonnant que prendra la musique instrumentale : le *ricercar* d'orgue ou de groupements d'instruments divers avec A. et G. Gabrieli, Claudio Merulo ; la *canzone da sonor* ou *sonata* (Andrea et Giovanni Gabrieli) qui substitue l'écriture verticale de caractère harmonique de la chanson instrumentale à l'écriture horizontale polyphonique ; la pratique du *prélude* et de la *toccata* exécutés à l'orgue par G. Gabrieli et Merulo qui les portent à un haut degré de perfection.

● C'est également, dans la seconde moitié du XVIe siècle, un autre fait capital vénitien : la parution d'ouvrages théoriques (notamment *Le institutione harmoniche*) publiés par un élève italien de Willaert, Gioseffo ZARLINO, qui remplace Rore à la maîtrise de Saint-Marc et qui meurt à Venise en 1590.

Ainsi donc, la Cité des Doges, dominée par la basilique Saint-Marc, connaissait alors une gloire à l'illustration de laquelle tous les artistes, et en premier lieu les peintres et les musiciens, contribuent avec éclat. Avec les Gabrieli notamment, va prendre vie une école de polyphonie vocale et instrumentale qui influencera la musique lyrique et symphonique du siècle suivant.

Fête vénitienne au XVIIe siècle

RENAISSANCE VENITIENNE

Il appartenait en effet à ces contemporains du Titien, du Tintoret et de Véronèse, Andrea GABRIELI (1515 ?-1586) et son neveu Giovanni GABRIELI (1557-1612), tous deux

nés et morts à Venise, de porter l'école vénitienne à sa plus grande splendeur. Si l'oncle est avant tout un innovateur dans le domaine de la polyphonie vocale, le neveu a su, par la polyphonie instrumentale, donner naissance à une véritable musique symphonique.

● Andrea GABRIELI, qui occupe le poste d'organiste à Saint-Marc à côté de Zarlino et de Claudio MERULO (1533-1604) — le premier des grands madrigalistes italiens — est reconnu non seulement comme l'un des meilleurs compositeurs de son époque mais comme un novateur dans tous les genres qu'il traite, que ce soit dans les *Concerti,* grandes œuvres chorales auxquelles il mêle les instruments (il introduit pour la première fois le violon à l'église), dans ses madrigaux, dans ses chants sacrés, ou que ce soit dans sa musique pour orgue ou autres instruments à clavier : *Ricercari, Toccate,* dans ses *Canzoni alla francese* et dans ses *Sonate a cinque strumenti* (premier emploi du terme de *sonate*), ou encore que ce soit dans ses chœurs de l'*Edipo Tirano* de Sophocle (1585) où il se révèle comme le précurseur du drame lyrique.

● Quant à Giovanni, également organiste à Saint-Marc, il poursuit et complète l'œuvre de son oncle en donnant une envergure grandiose à la polyphonie instrumentale, en soulignant le caractère spécifique des instruments pour en tirer un jeu expressif inconnu auparavant, et en créant ainsi le style concertant. Ses œuvres les plus originales sont les *Ricercari* et les *Canzoni alla francese,* les *Sacrae Symphoniae,* où l'alliance entre la polyphonie vocale et l'orchestre est remarquable. Notons encore que G. Gabrieli a été le maître de Heinrich SCHÜTZ (1585-1672) (4) et a de ce fait exercé une profonde influence sur les destinées de la musique allemande.

● Tous deux, à l'exemple des précurseurs Willaert et C. de Rore, participent à la réalisation formelle et expressive du madrigal et usent des dissonances avec une hardiesse inouïe. « Très estimés non seulement à Venise et en Italie, mais dans toute l'Europe, les deux Gabrieli sont les porte-drapeau de l'école vénitienne dans le monde, de cette école dont ils sont les plus éblouissants et les plus caractéristiques représentants, puisque Monteverdi dépassera, avec son génie, les limites d'une école régionale. » (5)

Désormais la voie qui aboutira à Monteverdi et à l'opéra, à l'oratorio et à la cantate, à la sonate et à la symphonie est ouverte.

CLAUDIO MONTEVERDI

Nous ne nous attarderons pas sur la biographie et les caractéristiques musicales de l'héritier de la grande tradition de la Renaissance, Claudio MONTEVERDI (1567-1643), amplement développées dans une de nos précédentes fiches (4). Nous nous contenterons simplement de dégager la nature, l'importance de ses innovations et la manière dont il a su tirer parti des essais, des expériences de ses prédécesseurs et de ses contemporains, tant sur le plan dramatique que sur le plan de l'art profane et sacré, alors qu'il était au service des Procurateurs de l'illustre chapelle de Saint-Marc.

Dominant toute la période du renouveau de la musique italienne, Monteverdi (baptisé à Crémone en 1567) se situe à l'époque où s'exerce le passage de la polyphonie et du contrepoint, alors à leur apogée, à l'harmonie et à la monodie accompagnée. Après les Vénitiens Gabrieli, qui ont largement contribué à la création de la sonate, à l'emploi d'un certain chromatisme issu de l'étude de la musique grecque antique, à l'individualisation de la musique instrumentale, au développement des genres qui opposent ou font dialoguer *chœurs vocaux et instrumentaux,* ainsi qu'aux premières ébauches d'opéras, Monteverdi va apporter à la « reine de l'Adriatique » une renommée musicale d'un éclat toujours plus brillant.

Avant d'être nommé, en 1613, sans concours préalable (6), maître de chapelle à la basilique Saint-Marc, dont il restera titulaire jusqu'à sa mort, Monteverdi a été élève d'Ingegneri, lui-même élève de C. de Rore, et a subi l'influence de l'école vénitienne. Il jouit d'une solide réputation que lui valent ses cinq premiers livres de *Madrigaux* (1587-1605), ses *Scherzi musicali* (1607), ses somptueuses *Vêpres de la Vierge* (1608-1610) avec leur prélude en forme de marche triomphale, un orchestre riche soutenant les déclamations chorales et les monodies des solistes, et surtout son *Orfeo* (1607), le premier chef-d'œuvre lyrique de la musique (7), suivi de l'opéra *Arianna* (1608) dont seul subsiste le célèbre *Lamento* (composé peu après la mort de sa femme) qui, au dire des contemporains, « fit pleurer beaucoup de monde », et du ballet *Il Ballo della Ingrate,* écrit à la manière des ballets français. Toutes ces œuvres attestent déjà de sa forte personnalité, enrichie par un tempérament dramatique, par un sens de l'orchestre et des harmonies nouvelles.

---

(4) Voir fiches biographiques de la *Collection Musique et Culture* (cf. catalogue).
(5) Cl. Sartori - *Larousse de la Musique* - Vol. I.
(6) Le poste d'organiste à St-Marc était brigué par les meilleurs qui n'étaient désignés — quelle qu'ait été leur réputation — qu'après avoir été soumis à un concours très difficile.
(7) V. notre disque MC 3004 consacré à l'histoire de l'ouverture avec la *Toccata* de l'*Orfeo*.

Faisant siennes les tendances les plus avancées de l'époque qui renoncent à la polyphonie en même temps qu'à la musique qui ne tient pas compte des paroles, il pratique dans ses *Madrigaux* aussi bien l'écriture *a cappella* que le style monodique avec la seule basse continue ou dans la forme concertante accompagnée d'instruments. Après un voyage en Flandre, il a renouvelé davantage encore les principes de l'écriture musicale selon lesquels la musique se modèle sur le rythme des paroles et devient essentiellement expressive : à son tour, la mélodie doit « commander à l'harmonie ». Ce qu'il veut, c'est simplement chercher à émouvoir, à traduire en musique les passions qui touchent notre âme.

Rompu à la polyphonie, à l'emploi du chromatisme, Monteverdi ne cesse d'étonner par ses audaces techniques et expressives, ainsi que nous pouvons en juger par son recueil de *Madrigali Guerrieri e Amorosi* (1638) où figure la pantomime dramatique, sorte de cantate profane, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (Le Combat de Tancrède et de Clorinde - 1624), d'après l'épisode connu de la « Jérusalem délivrée » du Tasse. La première représentation de la mort de Clorinde frappée par la main de Tancrède, écrite en duo pour ténor et soprano avec accompagnement de cordes, est accueillie avec enthousiasme chez le comte Morcenigo. (A cette époque, la passion des Vénitiens pour la musique est telle que l'on en fait non seulement dans les églises et les palais, mais aussi chez les riches marchands.) D'autres madrigaux guerriers suivent, réunis dans le même recueil et dans lesquels Monteverdi s'attache avant tout à faire exprimer par la musique le sens des paroles ; citons, entre autres, *L'Enlèvement de Prosperine* (1630), pour les noces de la fille du comte Morcenigo, qui émerveille par « la pompe de la mise en scène, de l'orchestre, des danses et des machines ». Le livre *Madrigali e Canzonetti a due e tre voci,* qui date de 1651, n'a été publié qu'après sa mort. Les derniers madrigaux de Monteverdi sont presque tous des chefs-d'œuvre du genre, un genre dont l'aspect nouveau et dramatique se transforme entre ses mains au point de n'en avoir plus que le nom.

D'ailleurs son opéra *Orfeo* constitue déjà une illustration convaincante des principes énoncés plus haut ; ainsi que l'écrivait Alban Berg : *« Monteverdi est le premier qui sut articuler la musique de telle façon qu'elle fût consciente à chaque instant de sa fonction au service du drame. »* Pour Monteverdi, en effet, la musique est le moyen d'exprimer aussi bien les désirs, les espérances, les bonheurs de l'homme que la colère, la haine et les mouvements de l'âme les plus passionnés.

Durant les trente années qu'il passe à Venise, Monteverdi compose quelques opéras dont nous citerons seulement ceux qui nous sont connus : *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1641) et *L'Incoronazione di Poppe* (1642). Cette passion renouvelée pour le drame lyrique est due à un événement capital : l'ouverture en 1637 du premier théâtre d'opéra payant, le San Cassiano. Très rapidement, de nouveaux théâtres surgissent dans la cité et l'opéra, jusqu'ici aristocratique, va devenir une distraction populaire... Un mot encore sur le *Couronnement de Poppée,* composé par Monteverdi à l'âge de 75 ans et qui est considéré comme le chef-d'œuvre de l'opéra italien au XVII^e^ s. « De la race des coloristes, de Titien et de Gabrieli » (R. Rolland), Monteverdi nous offre le premier type d'opéra historique, qui lui permet de concevoir un art plus humain et aussi plus proche du goût populaire. Selon R. Tellart (« Musique de tous les temps » n° 14), il s'agit d'un drame musical parfait où il parvient « à un équilibre miraculeux entre volubilité de l'invention et rigueur, sans sécheresse, du propos tragique. L'opéra moderne est devenu majeur ». D'ailleurs, pendant près d'un siècle le style de l'opéra vénitien rayonnera en Italie et aussi en Allemagne du Sud.

Mais toutes ces activités profanes ne détournent pas Monteverdi de ses fonctions de maître de chapelle, au service desquelles il met tout son talent et son énergie. Il compose une centaine d'œuvres religieuses : des psaumes, des hymnes, des litanies, deux Magnificat, cinq Messes... dont Venise ne possède même pas aujourd'hui un seul original. Il en existe, nous dit-on, des copies dans plusieurs bibliothèques italiennes et étrangères : celle, par exemple, de son recueil la *Selva morale e spirituale,* où l'auteur a regroupé une partie de ses compositions, en particulier une messe, des motets, des psaumes... et le *Gloria* pour chœur, solistes et orchestre, écrit pour célébrer la fin de la grande peste qui ravagea Venise et au cours de laquelle mourut son fils Francesco (1631), celle encore de sa *Messe* dédiée au pape Paul V et qui accompagne les *Vêpres de la Vierge.*

Mort en 1643 à Venise, à la fin de la même année que Louis XIII, Monteverdi tient une place essentielle dans l'histoire de la musique. Non seulement il a marqué une évolution profonde dans l'art dramatique musical, mais il a également bouleversé les règles de l'harmonie traditionnelle. Selon Maurice Le Roux, son œuvre est « une progression harmonieuse, sans brisure, hésitation ni tâtonnements, le développement logique de dons exceptionnels. Monteverdi est le type même du musicien inspiré, c'est-à-dire renouvelé constamment par le besoin et l'amour de créer ».

D'autres compositeurs poursuivront à Venise, avec plus ou moins de bonheur, l'œuvre de Monteverdi. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, F 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE 11

VENISE MUSICALE DE 1650 A 1750

L'histoire musicale de Venise après le «règne» de Claudio Monteverdi est l'une des plus passionnantes et des plus riches qui soient. Dans le siècle qui va de la mort de Monteverdi (1643) à la mort de Vivaldi (1741), on distingue deux grandes époques : l'ère de l'opéra vénitien et l'âge d'or de la musique instrumentale.

L'ERE DE L'OPÉRA VÉNITIEN

Dès 1637, on assiste à une vigoureuse relève de Monteverdi, lorsque Benedetto FERRARI (1597–1681) (1) et Francesco MANELLI (1595–1667) inaugurent le *Teatro San Cassiano* (2) avec l'*Andromeda* de Manelli.

Mais c'est à Francesco CAVALLI (1602–1676) que revient l'honneur de succéder à son maître Monteverdi. Parallèlement à Antonio CESTI, il contribuera activement à la gloire et au rayonnement de l'*opéra vénitien.*

Du vivant même de Monteverdi, Cavalli fait représenter à Venise plusieurs opéras dont *Le Nozze di Teti e di Peleo* (1639), premier opéra vénitien dont on ait conservé la musique, *Gli Amore d'Apollon et di Dafne* (1640) et *La Didone* (1641). La personnalité du maître s'y fait sentir, mais on dénote chez le disciple une tendance très personnelle au développement de l'expression dramatique. Dans *L'Egisto* (1644) et *Giasone* (1649), cette tendance s'affirme, ainsi que les caractéristiques musicales propres à l'opéra vénitien, qui le différencient de son rival l'opéra romain : une distinction nette entre l'air et le récitatif, le goût de la virtuosité vocale, une moindre importance accordée au choeur et l'usage de nombreux épisodes instrumentaux.

En raison du choix des sujets, du mélange des genres et de la propension aux scènes fastueuses, l'opéra vénitien est aussi appelé *opéra héroïco–comique.*

La production de Cavalli se continue par une série de chefs-d'oeuvre, dont on retiendra, entre autres : *L'Orimonte* (1650), *La Callisto* (1651), *Xerxe* (1654), *L'Erismena* (1655) et *L'Ercole amante* (1662), composé à Paris à la demande de Mazarin, enfin, *Pompeo Magno* en 1666, date à laquelle le compositeur se consacre exclusivement à la musique sacrée.

Comme ses contemporains romains Rossi et Carissimi, Cavalli est également l'auteur de *canzone, cantates* et *arias à voix seule et basse continue.*

Antonio (ou Marc'Antonio) CESTI (1623–1669), bien que n'ayant jamais résidé à Venise, trouve en l'opéra vénitien un terrain d'élection pour son génie lyrique. Avec Cesti, la veine mélodique prend un essor encore inconnu, à travers ses *cantates à voix seule et basse continue* et une série d'opéras dont les plus célèbres sont *L'Orontea* (1650), *Il Cesare amante* (Venise, 1651), *Il Tito* (Venise, 1666) et *La Semiramide* (1667). Son chef-d'oeuvre, *Il Pomo d'Oro*, représenté à Vienne en 1666 devant l'Empereur, fait de l'*opéra héroïco–comique* un spectacle de cour particulièrement somptueux. Cesti y favorise l'*air*, où peut se déployer la technique vocale des chanteurs au détriment du *récitatif.*

Le rôle de Giovanni LEGRENZI (1626–1690) est également capital dans la Cité des Doges au XVIIe siècle. Venant après Cavalli, il cultive de façon très originale l'opéra vénitien, en y mêlant habilement le tragique au comique et en y introduisant des éléments populaires (chansons et danses). Legrenzi développe aussi les *airs*, mais atténue la différence entre *air* et *récitatif*. Dans ses opéras, il fait preuve d'un véritable génie instrumental, plus encore que dans ses *sonates* et *concertos*. On n'a gardé de lui que quatre opéras, tous représentés à Venise : *Eteocle e Polinicle* (1675), *Germanico sul Reno* (1676), *Totila* (1677) et *Giustino* (1683). Legrenzi écrit aussi des *arias* et des *cantates à voix seule et basse continue*, dans la lignée de Cavalli.

(1) Benedetto Ferrari serait l'un des véritables auteurs du **Couronnement de Poppée** jusqu'à présent attribué au seul Monteverdi.
(2) cf. notre fiche précédente : «Venise musicale jusqu'en 1650».

MUSIQUE CULTURE

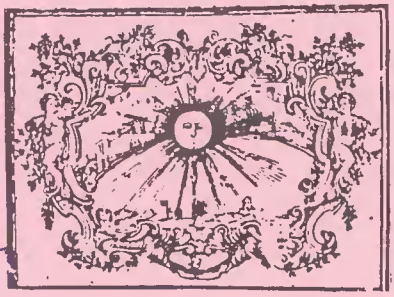
Dans son oeuvre instrumentale, Legrenzi se réfère à l'*Ecole de Bologne* (CAZZATI, VITALI) mais innove également, comme le montrent ses recueils de *sonates*. Le premier recueil, écrit à Bergame et publié à Venise en 1655, offre pour la première fois la distinction entre *sonata da chiesa* (*sonate d'église*), n'employant que des indications de tempo (*Allegro, Andante, Adagio, Presto, etc...*) et *sonata da camera*, utilisant, comme la suite, des mouvements de danses. Le *Concerto da chiesa* est préféré par Legrenzi au *concerto da camera*, mais les deux formes sont bientôt remplacées dans son oeuvre par le *concerto grosso*, que les Bolonais TORELLI et CORELLI porteront à la perfection.

La musique religieuse occupe une grande place dans l'oeuvre de Legrenzi : on y remarque surtout 5 *oratorios* en langue italienne.

Parmi ses très nombreux élèves, les plus brillants sont Antonio LOTTI (1666–1740), Antonio CALDARA (1670–1736), Domenico GABRIELI (1659–1690), peut-être aussi Tomaso ALBINONI et Antonio VIVALDI : son oeuvre et son enseignement assurent donc la transition entre les deux grandes époques qui nous occupent.

Comme on a pu le constater, celle que nous venons d'étudier amène entre autres à un développement de la musique instrumentale à Venise. En outre, le règne absolu de l'opéra vénitien en Europe (y compris en France où Lully en adapte les grands principes à la *tragédie lyrique* française) s'achève devant l'«invasion» de l'*opéra napolitain*. C'est donc surtout dans le domaine instrumental que les maîtres vénitiens vont briller et faire preuve de leur originalité.

Les Hôpitaux Conservatoires



Billet d'entrée à un théâtre vénitien du XVIIIe siècle.

VENISE ET L'ERE CONCERTANTE

La Venise musicale des années 1690–1740 est marquée par l'importance des Conservatoires *qui, comme à Naples, sont au départ des institutions d'assistance publique, les* Ospedale, *où sont recueillis les orphelins et les enfants abandonnés, très nombreux dans une ville de Carnaval et de fêtes incessantes. Le plus célèbre de ces 4 conservatoires est l'*Ospedale della Pietà, *dont Vivaldi sera directeur musical durant de nombreuses années. Suivant la tradition de l'époque, les jeunes filles y reçoivent une formation musicale très poussée, chantant et jouant en virtuoses de toutes sortes d'instruments. Du temps de Vivaldi, l'orchestre, les choeurs et les solistes de* La Pietà *sont célèbres dans toute l'Europe et l'on se déplace de loin pour les entendre.*

De nombreux théâtres payants (jusqu'à sept au XVIIIe s.), sans compter les théâtres privés, provoquent en outre une émulation dans le domaine de la création lyrique. Bientôt Venise deviendra la ville où un compositeur d'opéras, même napolitain, se doit d'être représenté avec succès pour atteindre à la consécration. Par ailleurs, les innombrables académies *(concerts privés), les concerts publics et les cérémonies religieuses à Saint–Marc et dans les autres églises entretiennent une vie musicale intense.*

A la suite de Legrenzi et de l'école de Bologne, la *sonate à trois* est pratiquée à Venise par Tomaso ALBINONI (1671–1750), dont le recueil de *sonate a tre* op.1 de 1694 donne en quelque sorte le signal de départ à l'immense production instrumentale vénitienne. La distinction entre *sonata da chiesa* et *sonata da camera*, encore nette alors, s'estompe au début du XVIIIe siècle, l'appellation *sonata a tre* (ou *a due*, ou *a quattro*) prévalant chez tous les compositeurs Alessandro MARCELLO, ALBINONI et VIVALDI sont les principaux compositeurs vénitiens de sonates à cette époque.

Le *concerto grosso* est une forme pratiquée par Albinoni (*Concerti a cinque* op. 2, 1700 et op. 5, 1707), Benedetto MARCELLO (*Concerti a cinque* op. 1, 1708) et VIVALDI (dans *L'Estro Armonico*, op. 3, 1712). La noblesse et la grandeur des oeuvres bolonaises et romaines de Stradella, Torelli et Corelli marque encore la production vénitienne en ce domaine, laissant pourtant la place à une fantaisie et un sens des couleurs originaux.

Néanmoins le *concerto pour soliste et orchestre* va s'imposer et aura la préférence des Vénitiens. Dans ses op. 2 et 5, Albinoni avait déjà fait oeuvre de pionnier à Venise en réservant la primauté au premier violon du *concertino*. Ses *concerti a cinque* op. 7 (v. 1717–1720), et surtout op. 9 (1722), adoptent la forme en 3 mouvements Vif–Lent–Vif, avec en soliste le violon ou le hautbois (ou 2 hautbois). Une évolution parallèle est visible chez Alessandro Marcello (1684–1750) dans ses concertos *La Cetra* (1708) et ses *Concerti a cinque* (1717). Son célèbre *concerto en ré mineur pour hautbois et orchestre* (1716) fut d'ailleurs transcrit par J.S. Bach pour clavecin seul.

Vivaldi vu par Ghezzi

C'est pourtant Antonio VIVALDI (1678–1741) qui est le véritable promoteur du genre, auquel il apporte son génie propre, fait de fantaisie, de rigueur, de vie dramatique, de sens pictural. Vivaldi porte le concerto pour soliste à un degré de perfection inégalé, sauf par J.S. Bach. Les 12 concertos de l'*Estro Armonico* adoptent déjà le plus souvent une écriture «soliste et orchestre» et un plan en 3 mouvements. Il en est de même des concertos de *La Stravaganza* (1712–1713). Dans *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* op.8 (v 1725) dont les quatre premiers concertos forment *Les Quatres Saisons* (cf. notre fiche analytique), la forme est définitivement installée. Vivaldi fera encore publier à Amsterdam un recueil de 12 concertos *La Cetra* op. 9 (1728), et enfin 4 nouveaux volumes en 1729–39, tous des concertos pour soliste et orchestre. Son oeuvre concertante restée manuscrite est encore plus importante et on estime en tout à plus de 500 le nombre de concertos écrits par «Le Prêtre Roux» !

Le violon y règne en maître comme instrument soliste, laissant parfois la place au hautbois, à la flûte traversière, à la flûte à bec, au basson, au violoncelle, à la trompette, ou à des instruments moins habituels comme la mandoline, le luth, la viole d'amour, le «flautino», la trompette marine (3), etc. Vivaldi aime également à multiplier le nombre de solistes dans le même concerto : concertos pour 2 trompettes, pour 3 ou 4 violons, pour 2 mandolines...

Un certain nombre des concertos de Vivaldi furent connus de Bach, qui en transcrivit six pour orgue (*concertos* BWV 592 à 597) et un pour 4 clavecins et orchestre (*concerto* BWV 1065).

Vivaldi, A. et B. Marcello et Albinoni instaurent un style propre à Venise, qui fait que l'oreille identifie presque immanquablement la musique vénitienne du début du XVIIIe siècle. Certains aspects de l'écriture concourent à cette originalité : emploi de motifs en gammes, arpèges, sauts d'octaves, notes répétées, thèmes souvent martelés à l'unisson par tous les instruments, marches modulantes, rythmique accentuée et entraînante, goût de la virtuosité instrumentale (4). Ces particularités sont en général au service de l'expression de sentiments joyeux ou champêtres, de la gaîté ou de l'humour. Cependant, les mouvements lents sont très souvent d'une gravité et d'une poésie inégalées par exemple celui du concerto d'A. Marcello cité plus haut, ceux des concertos pour *flautino* en la m., pour flûte *La Notte* de Vivaldi. Les deux mouvements rapides ne sont pas toujours seulement «légers et entraînants», comme le prouvent la grandeur du *concerto pour 4 violons* en si mineur (*L'Estro Armonico*, n° 10), le dramatisme et la rigueur formelle de la fugue du *concerto pour 3 violons et violoncelle* en ré mineur (*L'Estro Armonico* n° 11) du même Vivaldi, la noblesse d'inspiration et l'intensité expressive du *concerto pour hautbois en ré mineur* (op. 9 n° 2) d'Albinoni, entre cent autres.

Dans le domaine lyrique, l'*opéra héroïco–comique* tombe en désuétude avant 1700. Les Vénitiens adoptent l'*opéra napolitain*, nouveau venu en Italie. Celui-ci instaure le clivage net entre *scènes tragiques* et *scènes comiques* (Ces dernières reléguées en *intermèdes*), favorisant la distinction entre *opera seria* et *opera buffa*. Vers 1700, Alessandro SCARLATTI (1660–1725) est le principal représentant de ce genre. Il fixe définitivement les éléments de l'*opera seria : sinfonia* d'ouverture en 3 mouvements (Allegro–Grave–Presto) (5) ; séparation nette entre *récitatif* et *air*, avec généralisation de la forme *aria da capo* pour ce dernier (forme ABA avec ritournelles) ; diminution de l'importance des choeurs (qui finiront presque par disparaître) et développement de l'orchestre.

(3) La trompette marine est, malgré son nom, un instrument à archet, à corde unique, en vogue aux XVIIe et XVIIIe s.

(4) Grâce aux Vénitiens et à des maîtres comme GEMINIANI, LOCATELLI, DALL'ABACCO et surtout TARTINI (maître d'Aless. Marcello), la technique du violon fait des progrès extraordinaires à cette époque, en même temps que ceux de la lutherie avec, entre autres, le fameux ateliers des STRADIVARIUS.

(5) Appelée aussi **Ouverture à l'italienne** Vivaldi est lui aussi l'auteur d'une vingtaine de ces **sinfonie**, indépendantes de l'opéra, et qui ont leur importance dans la naissance de la symphonie.

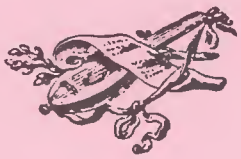
La production vénitienne en ce domaine est énorme : Vivaldi aurait composé près d'une centaine d'*opera seria* (dont 46 nous sont parvenus), Albinoni une cinquantaine et Francesco GASPARINI (1668–1727), vénitien d'adoption pendant près de 15 ans, une soixantaine. Elle témoigne de l'engouement pour cette forme de spectacle à Venise, particulièrement durant le célèbre Carnaval.

La *Cantate profane à voix seule et basse continue*, à laquelle vient à présent se joindre l'orchestre, est également très prisée du public et des musiciens. On retiendra volontiers de cette masse d'oeuvres les 12 *cantates pour soprano et basse continue* d'A. Marcello (1708) et la cantate *La Seine en Fête* de Vivaldi (v. 1729). Les compositeurs y adaptent l'*aria da capo* napolitain, le *récitatif accompagné* et les innovations instrumentales du concerto. Comme dans l'*opera seria*, la voix y est traitée en virtuose, venant rivaliser avec les instruments, et (en dehors des oeuvres que nous venons de citer) la mise en musique du texte obéit plus à des formules toutes faites destinées à mettre en valeur la technique du *bel canto* du soliste qu'à un véritable souci expressif : c'est le début du règne des cantatrices et des castrats (La Faustina, Farinelli).

La musique religieuse n'en subit nullement une éclipse pour autant, car on aime à réentendre à l'église les voix et les instruments entendus à l'opéra ou au concert. La facture des oeuvres sacrées se moule sur celle des oeuvres profanes, tout en gardant des éléments de *style sévère* (mais sclérosés), comme par exemple la *fugue* finale sur «Amen», et un emploi important du choeur. L'oeuvre religieuse de Vivaldi est dominée par des motets pour soli, choeurs et orchestre (*Gloria, Crédo, Béatus Vir, Magnificat, Dixit Dominus*) et ses 3 *oratorios* latins dont seul subsiste *Juditha Triumphans*, donné à la Pietà en 1716, véritable chef-d'oeuvre du genre et l'un des derniers oratorios écrits en latin.

Benedetto Marcello a, quant à lui, centré son oeuvre sur la musique sacrée. De 1724 à 1726, il publie 8 volumes de paraphrases sur les psaumes, l'*Estro Poetico-Armonico*, dans lesquels le «noble dilettante» se montre soucieux de restituer la monodie antique dans l'esprit des anciennes *Camerate* florentines. Ces oeuvres, écrites à 1, 2 ou 3 voix solistes et basse continue, nous éloignent du style concertant en vogue, comme du style théâtral, dont Marcello se moque d'ailleurs dans sa satire *Il Teatro alla moda* (v. 1720). B. Marcello est également l'auteur de messes, de motets et de trois oratorios. Claveciniste de talent, il compose des *sonates* pour clavecin ou orgue, dont 2 seulement ont été éditées (Paris 1770).

Le compositeur Antonio LOTTI (1666–1740), maître de chapelle à Saint–Marc de Venise après Legrenzi, domine cependant cette période sur le plan de la musique religieuse, avec ses messes, ses motets, ses psaumes et ses 4 *oratorios : Giuditta* (1701), *Ester* (1712), *Il Ritorno di Tobia* (1723) et *Gioàs ré di Giudo* (1728). La richesse et la densité de son écriture polyphonique y sont au service d'un sentiment mystique très profond, qui contraste avec la frivolité de ses contemporains.



Vers 1740–50, la Sérénissime République, dont la puissance politique et économique n'a cessé de décroître depuis le XVIe siècle, entre aussi, comme toute l'Italie, dans une période de déclin artistique que l'activité du grand peintre Tiepolo ne peut dissimuler. En musique, l'effervescence se pousuit pendant quelques décennies, avant les événements qui voient la perte de l'indépendance en 1797. Cette période consacre le génie de Baltasare GALUPPI, célèbre collaborateur de Goldoni. Ensuite, c'est le redressement lent et difficile, à travers les guerres et les révolutions, et ce grâce au rôle du théâtre de *La Fenice* dans la vie musicale internationale. Au XXe siècle, une nouvelle école vénitienne naît enfin, à la pointe de la recherche contemporaine.

Ces trois derniers chapitres de l'histoire musicale de Venise (2e moitié du XVIIIe, XIXe et XXe s.) seront l'objet de notre prochaine fiche sur Venise.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15 rue Hechner, F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CES

FICHE HISTORIQUE III

VENISE MUSICALE DE 1750 A NOS JOURS

Nos deux fiches historiques précédentes consacrées à Venise ont retracé les grandes étapes de l'histoire musicale d'une cité dont le rayonnement artistique et culturel fut exceptionnel. Cette dernière fiche nous décrit d'abord une période de déclin, puis le XIX[e] siècle, sombre et agité, enfin le remarquable et brillant renouveau musical de Venise au XX[e] siècle.

I. LA PERIODE DE DECADENCE

La Fenice, peinture de F. Guardi (extrait)

• Vers 1740-60, Venise, jusqu'alors capitale de la musique instrumentale, se voit détrônée par Milan, Paris, Londres, Mannheim, Prague et Vienne. C'est l'époque où se répand le style galant, annonciateur du classicisme viennois, que les formules d'écriture concertante vénitiennes avaient contribué à instaurer (1).

Dans le même temps, l'opéra italien triomphe partout en Europe (et même dans ses colonies), sous les formes de l'*opera seria* et l'*opera buffa* (1). Il tend à devenir le seul genre lyrique pratiqué, tant par les italiens (DURANTE, PERGOLESE, VINCI, LEO, JOMELLI, TRAETTA, PORPORA...) que par les étrangers, surtout les Allemands (HAENDEL, HASSE (2), GLUCK, HAYDN et MOZART) (3). Venise garde une certaine importance dans ce mouvement, grâce à deux acquis de la période précédente : les théâtres et les conservatoires.

- Les théâtres vénitiens continuent à passer commande d'opéras pour l'ouverture du Carnaval aux compositeurs célèbres du temps. De nouveaux théâtres ouvrent encore : en 1755, le théâtre San Benedetto, et en 1792 le somptueux théâtre de la Fenice, avec *I giuocchi d'Agrigento* de PAISIELLO. Dernier théâtre d'opéra construit à Venise, La Fenice est le seul qui ait survécu jusqu'à nos jours (après avoir joué un rôle important dans la vie musicale des XIX[e] et XX[e] siècles).

- Les quatre Conservatoires gardent encore tout leur prestige et attirent à Venise de nombreux maîtres, tels que Hasse, Jomelli, Porpora, Cimarosa...

• Le seul grand compositeur vénitien de cette période est Baldassare GALUPPI (1706-1785), natif de l'île de Burano dans la Lagune. De son maître Antonio LOTTI (1), il tient une solide formation musicale qui lui permet d'enseigner le clavecin à Florence avant de revenir à Venise, où il est nommé vice-maître de chapelle à St-Marc et successivement directeur musical de trois conservatoires.

L'oeuvre théâtrale de Galuppi se caractérise par sa collaboration avec le célèbre dramaturge Carlo GOLDONI (1707-1793) (4), avec lequel il écrit une douzaine d'opéras-bouffes, parmi lesquels *Il mondo della luna* (1750), *Il filosofo di campagna* (1754) et *La cameriera spirituosa* (1766). Dans ces comédies, la veine comique et le génie théâtral de Goldoni s'allient avec bonheur à l'inspiration mélodique incisive de Galuppi. La psychologie des personnages, très finement traduite musicalement, fait de ces opéras-bouffes de vrais chefs-d'oeuvre, distincts de la production napolitaine. Ils jouent un rôle important dans l'élaboration d'un opéra-bouffe moins superficiel et dans celle du *dramma giocoso*, genres favoris de Mozart (*Les Noces de Figaro, Don Juan, Cosi Fan Tutte*).

Les 85 sonates pour clavecin et les 2 concertos pour clavecin et orchestre de Galuppi nous montrent en lui un adepte du style galant, chez qui charme, virtuosité et humour n'empêchent pas une rigueur formelle pré-classique.

• Parmi les nombreux contemporains de Galuppi, on relève surtout le claveciniste et organiste Giovanni Battista PESCETTI (1704-1766), et Benedetto PLATTI (1700-1763, qui quitte Venise à l'âge de 22 ans et se rend célèbre en Allemagne en tant que claveciniste, hautboïste, violoniste et chanteur. Dans ses sonates pour clavecin en plusieurs mouvements et sa musique de chambre, on le sent proche de K.P.E. BACH et du *Sturm und Drang* germanique.

(1) cf. notre fiche historique "Venise musicale de 1650 à 1750"
(2) Johann Adolf HASSE (1699-1783), surnommé "il caro Sassono", composa toute sa vie des opéras et des oratorios italiens. Il fit de nombreux séjours à Venise avant de s'y fixer définitivement. Hasse épousa la célèbre cantatrice Faustina Bordoni, "la nouvelle sirène".
(3) Il faut néanmoins remarquer la résistance de l'opéra classique français qui vit ses dernières décennies avec RAMEAU (1683-1764) et l'apparition de l'opéra-comique, genre typiquement français.
(4) Goldoni collabora déjà avec Vivaldi pour l'opéra-bouffe *Griselda* (1735).

Domenico ALBERTI (v. 1710 - v. 1740), élève de Lotti à Venise, fut un claveciniste et un chanteur réputé. Il est célèbre de nos jours pour avoir laissé son nom au procédé dit de la "basse d'Alberti", décomposition en arpèges de l'accord de la main gauche au clavecin, l'une des caractéristiques des oeuvres galantes (8 sonates, v. 1730-40).

• En 1771, Mozart adolescent séjourne brièvement à Venise. Il obtient un grand succès comme dans toute l'Italie.
Les derniers "feux" de la musique vénitienne brillent avec l'oeuvre de BERTONI (1725-1813), successeur de Galuppi à St-Marc, et la présence à Venise de PAËR (1771-1839), PARADISI (1707-1791), CIMAROSA (1749-1801) et PEROTTI (1769-1855).

Mais la Sérénissime République vit ses dernières heures d'existence : en 1796, les troupes françaises traversent la Vénétie ; le 12 mai 1797 Venise est encerclée et le Grand Conseil abdique ; Bonaparte abolit la République des Doges et occupe Venise. L'humiliation est complète en octobre 1797 lorsqu'au traité de Campo Formio Bonaparte donne la Vénétie à l'Autriche. La même année meurt le dernier doge de Venise, Lodovico Manin.

II. LE XIX^{e} SIECLE

• Au siècle romantique, Venise continue d'abord sur son élan. SPONTINI, ROSSINI, DONIZETTI, BELLINI et même MEYERBEER ont l'honneur d'y faire représenter leurs premiers opéras. VERDI lui-même devra au théâtre de La Fenice la création de *Ernani* (1844), *Attila* (1846), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* - célèbre échec (1853), *Simon Boccanegra* (1857) et du *Bal Masqué* (1866). Sous la direction du dynamique impresario Alessandro LANARI, les saisons de La Fenice ne désemplissent pas, reprises alternant avec créations. Incendié en 1836, le théâtre est en grande partie reconstruit identique à ce qu'il était.

Toutefois, l'époque ne porte plus guère à l'insouciance, ni aux amusements publics et fêtes d'autrefois. La révolte gronde, en même temps qu'un esprit national se fait jour. En 1814, déjà, Stendhal en visite à Venise écrivait : "Il est évident que les Italiens sont changés depuis le temps de Pergolèse. La conquête de l'Italie, opérée au moyen d'actions qui avaient de la grandeur réveilla d'abord les peuples de la Lombardie (...). Tout a fait naître dans ce beau pays la soif d'être une nation (...)." (5)

En 1848, les Vénitiens se soulèvent contre l'occupation autrichienne et restaurent la République. Mais la rébellion est écrasée en 1849. La liberté ne sera retrouvée qu'en 1866 lorsque Napoléon III, héritant de la Vénétie par le jeu des traités européens, provoque sa réunion au nouveau royaume d'Italie. L'ancienne capitale des Doges est devenue une ville d'Italie parmi les autres.

• En 1835, la cantatrice Maria MALIBRAN (1808-1836) vient en tournée à Venise. Elle laissera un tel souvenir qu'après sa mort, l'antique théâtre St-Jean Chrisostome prendra son nom.

• Au XIX^{e} siècle Venise reçoit également la visite d'illustres musiciens étrangers, comme Robert SCHUMANN en 1829, Franz LISZT en 1838 et 1886, et Richard WAGNER. Lors de sa première visite en 1858, ce dernier compose *Tristan et Isolde* ; l'atmosphère et l'aspect de cette cité émergeant de la Lagune, ainsi que les chants des gondoliers, le marquent profondément, influant indéniablement sur la conception musicale de l'oeuvre. En 1882, Wagner et Cosima, son épouse, s'installent au palais Vendramin. Le compositeur y meurt quelques mois plus tard, après avoir dirigé sa *Symphonie en ut majeur*, oeuvre de jeunesse, au Théâtre de La Fenice.

Outre *Venezia e Napoli* (1859) supplément aux *Années de Pélerinage* pour piano, Venise et la mort de Wagner inspirent à Liszt trois autres oeuvres : *R.W. Venezia* pour piano, *Sur la tombe de Richard Wagner* pour quatuor à cordes et harpe, et *La Gondole Funèbre* pour violon, violoncelle et piano, toutes trois de 1882.

• En 1891, Gabriel FAURE fait un séjour à Venise. Il y compose les premières esquisses des futures *Mélodies de Venise*, sur cinq poèmes de Verlaine.

• La production musicale proprement vénitienne présente alors peu de véritable intérêt, si l'on excepte l'oeuvre de l'organiste Marco Enrico BOSSI et de son fils Renzo (le premier étant à l'origine du renouveau de l'orgue italien). Giovanni TEBALDINI (1864-1952), directeur de la Schola Cantorum de St-Marc, l'emploie à réformer la musique d'église. En cette fin de siècle, l'opéra paraît être la seule forme de musique qui intéresse les Italiens, et Venise n'échappe pas à cette "contamination". C'est ainsi qu'en 1897 est créée *la Bohême* de Leoncavallo, mais sans détrôner celle de Puccini. Cet engouement du public pour l'opéra à l'exclusion de tout autre musique durera encore quelques décennies au XX^{e} siècle.

(5) Stendhal : *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* (1814). Ed. d'Aujourd'hui, coll. "Les Introuvables" - Paris, 1978.

• En 1928, Serge de DIAGHILEV, autre grande figure du monde des arts et de la musique, est enterré à Venise. Diaghilev avait été directeur des Ballets Russes et collaborateur, entre autres, de STRAVINSKY. Ce dernier, mort en 1971, repose également dans le cimetière de la Lagune où il avait désiré être inhumé.

• Depuis 1930, le Festival International de Musique Contemporaine de La Fenice (Biennale de Venise), suscité par Alfredo CASELLA, Gian Francesco MALIPIERO et Mario LABROCA, donne un nouvel essor à l'illustre théâtre et à la vie musicale vénitienne, tout en permettant la création ou la reprise d'oeuvres importantes de notre époque, comme les opéras *The Rake's Progress* de Stravinsky (1951), *The turn of the screw* de Britten (1954), *Intolleranza 1960* de Nono (1961), *Hyperion* de Maderna (1964), etc.

TEATRO LA FENICE

INNO-SALUTO

LUCIA DI LAMMERMOOR

SATANELLA

• On assiste également à un regain de création musicale vénitienne autour de trois personnalités de premier ordre : Gian Francesco MALIPIERO (1882-1973), Bruno MADERNA (1920-1973) et Luigi NONO (né en 1924).

MALIPIERO rejette la domination du vérisme (6), en puisant surtout dans la tradition baroque vénitienne : *Cimarosiana* pour orchestre (1921), *Ricercari* pour 11 instruments (1925), *Sonata a 5* (1935), *Vivaldiana* pour orchestre (1952), *Sonata a 4* (1954), etc. Il reçoit également l'influence de l'impressionisme français (*Impressioni del vero* pour orchestre, 1911-1922), de Stravinsky et de la modalité grégorienne. Enfin, Malipiero tient compte de l'expressionisme et de l'atonalisme allemands (*Torneo notturno*, opéra, 1931) ; c'est ainsi qu'il dédie à Hermann SCHERCHEN (1891-1966), chef d'orchestre acquis aux idées de Schönberg, sa dernière symphonie, *Atropo* (1967). Le langage musical de Malipiero est surtout très personnel, à l'écart des grands développements post-romantiques autant que des dogmes des nouvelles écoles. Son invention musicale toujours neuve, sa fécondité de compositeur et l'originalité de sa démarche font de lui le chef de la nouvelle école vénitienne. On lui doit également l'opéra *Canossa* (1911), la trilogie scénique *L'Orfeide* (1925), 3 comédies de Goldoni (1926), dix symphonies (1933 à 1967), des choeurs, des ballets, de la musique de chambre, etc.

De plus, Malipiero fut un musicologue unanimement respecté pour ses restitutions de Monteverdi (oeuvres complètes), de Vivaldi (oeuvres complètes) et d'autres maîtres italiens anciens. Il publia aussi de nombreux écrits sur la musique et les musiciens.

Son neveu Riccardo MALIPIERO (né en 1914) suit une carrière de compositeur et de critique musical. Après avoir travaillé avec son oncle, il s'inspire des musiciens français, avant de se tourner en 1945 vers le dodécaphonisme (musique de chambre ; musique vocale ; *Symphonie*, 1949 ; *Studi* pour orchestre, 1953 ; *Piccolo concerto*, 1945 ; trois Concertos pour piano ; deux opéras...). Ricardo Malipiero a également publié des études sur Debussy et Ravel.

Bruno MADERNA, élève de G.F. Malipiero et de Hermann Scherchen, s'initie au dodécaphonisme (Schönberg, Berg, Webern) à l'Institut de Kranichstein, près de Darmstadt. Il enseigne ensuite au cours d'été de Darmstadt à partir de 1954 et dirige le Internationales Kammerensemble de Darmstadt. La même année, il fonde avec Luciano BERIO le Studio de phonologie musicale de la R.A.I. à Milan, où il tente une synthèse des musiques instrumentale, concrète et électronique, se libérant ainsi des exigences d'écoles du sérialisme, tout en faisant oeuvre de pionnier. Bruno Maderna est l'auteur de musiques électroniques (*Sequenze e structure*, 1954 ; *Notturno*, 1955 ; *Syntaxis*, 1957 ; *Continuo*, 1958 ; *Serenata 3*, 1961 ; *Le Rire*, 1964) ; de musiques mixtes (*Serenata 4* pour instruments et bande, 1964 ; *Ausstrahlung* pour voix de femme, flûte, hautbois, grand orchestre et bande, 1971 ; *Venetian Journal* pour ténor, 22 instruments et bande, 1972), de musiques de chambre, de concertos, de musiques vocales avec instruments, et d'oeuvres pour orchestre (*Composizione I* et *II*, *Stele per Diotima*, 1965 : *Hyperion II*, 1964 ; *Biogramma*, 1972 ; etc.). On lui doit également *Don Perlimpin*, opéra radiophonique sur un texte de Federico Garcia Lorca (1961), le spectacle lyrique *Hyperion* pour soprano, flûte, 18 mimes et orchestre (1964), *Quadrivium* pour 4 percussionistes et 4 groupes d'orchestre (1969) et *Satyricon*, opéra pour voix et instruments (1973).

La mort prématurée de Maderna a privé sa génération d'un compositeur sensible et de grande envergure, dont l'oeuvre se situe à la pointe de la création contemporaine. Boulez lui a dédié son *Rituel* (1975).

(6) **Le vérisme**, forme particulière du naturalisme musical, cherchait ses thèmes d'inspiration dans la vie des couches sociales populaires, faisant une large part au sentimentalisme, mais tout en conservant le style musical de la période précédente, illustré par les chefs-d'oeuvre de VERDI, MASCAGNI, LEONCAVALLO, GIORDANO, PUCCINI... Déjà le Vénitien Ermanno WOLF-FERRARI (1876-1948) avait rompu avec le vérisme en s'inspirant du style bouffe du XVIIIe siècle (*La Cenerentola, Gli amanti sposi, Le donne curiose, I quattro rusteghi...*).

Luigi NONO, élève de G.F. Malipiero, Scherchen et Maderna, enseigne également à Darmstadt en 1958-59. Plus engagé dans le mouvement sériel que son aîné, il met également son art au service d'un idéal de liberté et d'humanité (7), comme en témoignent les oeuvres chorales écrites sur des textes de Garcia Lorca (*Epitaffio per F. Garcia Lorca,* 1952-53), d'Eluard (*La Victoire de Guernica*, 1954), des textes de résistants condamnés à mort (*Il canto sospeso,* 1955-56), et son *Canto per il Vietnam* (1973). Dans le même ordre d'idées, on relèvera le ballet *Der Rote Mantel* (1954, d'après G. Lorca), l'opéra *Intolleranza 1960* (1960-61), la cantate *Sul ponte di Hiroscima, canti di vita e d'amore*(1962), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, musique électronique (1966), *Per Bastiana Tai-Yang-Cheng* pour instruments et bande (1967).

A l'instar de Bruno Maderna et de Luciano Berio, Nono concilie les moyens traditionnels, concrets et électroniques, tout en tentant de leur appliquer la notion élargie de série (*La fabbrica illuminata* pour soprano et bande, 1965 ; *A Floresta è Jovem e cheja de vida* pour clarinette, objets sonores et bande, 1966 ; *Un volto, del mare,* 1965). Ses dernières oeuvres sont marquées d'un puissant lyrisme : *Y entonces comprendio* pour 6 voix de femmes, choeur et bande (1969-70), *Ein gespenst geht um in der Welt* pour soprano, choeur et orchestre (1971), *Como une ola de fuerza y luz* pour soprano, piano, orchestre et bande (1971-72), *Au grand soleil d'amour chargé*, action scénique en deux temps (créée par la Scala de Milan en 1975), *Für Paul Dessau* pour bande magnétique (1974), *Sofferte onde serene* pour piano et bande (1976), *Con Luigi Dallapiccola* pour 6 percussionistes et instruments électroniques (1981), *Diario Polacco n°2* (1982). Luigi Nono vit à Venise avec son épouse Nuria, fille d'Arnold Schönberg. En 1984, son opéra *Prometeo* est créé à la Biennale de Venise.

La génération suivante de compositeurs vénitiens est dominée par la personnalité de Giuseppe SINOPOLI (né en 1946). Élève de Donatoni à Sienne, professeur de musique électronique au Conservatoire de Venise depuis 1971, ensuite à Liège, Sinopoli dirige l'Ensemble Bruno Maderna qu'il a fondé à Venise en 1974. (Il réside cependant à Vienne). On lui doit entre autres : *Sunyata* pour quintette à cordes et soprano (1970) ; de la musique de chambre (*Num quid et Unum, Opus Daleth, Opus Ghymel, Opus Scir, Num Quid...) ; Per Clavicembalo* pour clavecin (1972) ; *Symphonie Imaginaire* pour trois orchestres, choeurs, solistes et voix d'enfants ; *Klaviersonate* pour piano (1973-74) ; *Souvenir à la mémoire,* sept madrigaux pour 2 sopranos, haute-contre et orchestre de chambre (1973-74) ; *Tombeau d'Armor* pour grand orchestre (1975) ; *Requiem Hashirim* (1975-76) ; *Pour un livre à Venise* (1975) ; *Tombeau d'Armor II* (1977) *Tombeau d'Armor III* (1981). Depuis quelques années, l'activité de Sinopoli, s'oriente essentiellement vers la direction d'orchestre, au service de la musique contemporaine (Venise, Royan, Donaueschingen, Passage du XX[e] siècle, etc.) et du répertoire romantique allemand (Brahms, Mahler). Une oeuvre importante lui a cependant été commandée pour 1985, année Bach.

• La Venise musicale au XX[e] siècle, c'est aussi un renouveau de la création chorégraphique avec l'Américaine Carolyn CARLSON, installée au Théâtre Malibran depuis 1981, une vigueur accrue des saisons de concerts, d'opéras, de ballets et de jazz à la Fenice (signalons par exemple la création mondiale des *Scènes de Faust* de R. Schumann en 1984), des formations d'élite mondialement célèbres et un enseignement musical de haut niveau donné au sein du Conservatoire B. Marcello, qui retrouve la tradition des anciens *Ospedale* de la Sérénissime République.

L. NONO

G. SINOPOLI

CONCLUSION

Nous avons pu suivre pas à pas l'extraordinaire histoire de la Venise musicale, depuis l'éclosion d'une musique autochtone jusqu'à l'affirmation d'une école vénitienne moderne, en passant par les siècles prestigieux où brillent d'un éclat particulier les figures de Monteverdi et de Vivaldi.

De même qu'à Venise la peinture s'est distinguée par des qualités de vie et de couleurs, la musique a toujours vibré d'accents humains ou parlé le langage de l'âme. A travers des formes musicales illustres comme le madrigal, la canzone à double-choeur, l'opéra héroïco-comique, le concerto, la sonate, l'opéra-bouffe, etc., un style propre à Venise s'est toujours dégagé, influant notablement sur l'évolution de la musique occidentale.

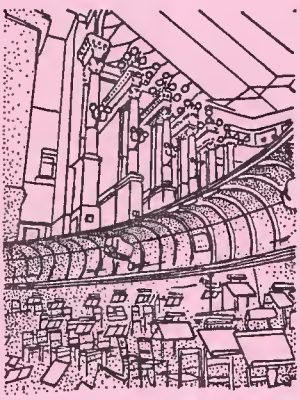
Autrefois surnommée "La Dominante" en raison de sa puissance maritime, Venise nous impressionne bien plus par la grandeur de son passé artistique, auquel répond de nos jours un renouveau musical prometteur.

(7) Cet engagement moral de Nono le rapproche de Luigi DALLAPICCOLA (1904-1975), auteur du *Canti di Prigionia* et de l'opéra *Il Prigioniero.*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite Imprimerie Spéciale de l'Editeur

FICHE HISTORIQUE

LE THEATRE DE BAYREUTH



C'est en 1876 que Richard Wagner inaugura le « Festspielhaus » de Bayreuth construit d'après ses propres plans et grâce à la protection de Louis II de Bavière.

On sait que, pour l'auteur de la *Tétralogie,* l'art était la *puissance libératrice par excellence... une représentation vivante de la religion* et seul le théâtre pouvait être pour lui le temple de cet idéal, un théâtre où pourrait sans contrainte « s'épanouir l'œuvre d'art de l'avenir ».

Depuis longtemps, il en portait l'idée en lui et critiquait les salles traditionnelles de spectacles : « Dans nos théâtres, on dirait qu'un grand nombre de places ont été ainsi faites qu'à moins de tordre le cou, elles nous obligent à diriger nos regards vers les spectateurs... D'aucun point de la salle, le regard ne se dirige vers la scène sans embrasser une grande partie du public... Il est impossible de regarder la chanteuse sans être obligé de voir les jumelles de l'habitué qui la lorgne bouche bée... Action et public se mêlent dans une sauce, un mélange infect, où le chef d'orchestre agite sa baguette, comme le moulinet magique d'une moderne gargote de sorcière. »

Dans son livre *A Bayreuth avec Richard Wagner* (Ed. Hachette), Jean Mistler rapporte qu'un jour un musicien du vieux théâtre de Riga où Wagner avait été chef d'orchestre en 1837, lui demanda comment il avait pu diriger dans une pareille grange, dans une pareille écurie ; il lui répondit que trois choses dans cette grange lui avaient paru remarquables : d'abord le parterre qui s'élevait en forte pente, comme un amphithéâtre ; ensuite l'obscurité de la salle et enfin, l'orchestre placé en contrebas. Et il ajouta : « Si jamais j'ai l'occasion de construire un théâtre selon mes idées, je tiendrai compte de ces trois choses ; j'y ai déjà pensé. »

En 1871, il décide d'édifier ce « théâtre modèle » destiné à l'exécution de ses grands drames, sur une colline au nord de la petite ville de Bayreuth. Pour financer le projet, il lui faut environ un million de marks ; une souscription est lancée et tous ses amis, Liszt en tête, donnent des concerts au profit de l'entreprise. La première pierre est posée le 22 mai, date de l'anniversaire de Wagner. Mais les dons privés, les concerts, les cotisations de toutes les « Sociétés Wagner » fondées un peu partout ne suffisent pas. Une nouvelle fois, ce sera Louis II de Bavière qui sauvera le rêve fantastique du compositeur.

Le 13 août 1876, le rideau se lèvera pour la première fois sur le cycle complet de *L'Anneau du Niebelung (L'Or du Rhin, La Walkyrie, Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux).* Le cycle sera joué trois fois, occupant douze soirées : la première du 13 au 16 août, la deuxième du 20 au 23, la troisième du 27 au 30.

Si le succès est total, le bilan financier est si désastreux que le théâtre de Bayreuth ne peut se permettre de poursuivre davantage la série des manifestations projetées. Pendant six ans, la salle demeure fermée, faute d'argent, et c'est encore grâce à la générosité du jeune roi de Bavière qu'elle commence à revivre, le 26 juillet 1882, pour la création de *Parsifal.* Quelques mois plus tard, le 13 février 1883, Wagner meurt, après avoir vu deux fois seulement s'ouvrir le théâtre de ses rêves : pour l'inauguration en 1876, avec la *Tétralogie,* et en 1882, pour *Parsifal.*

Ce sera Cosima qui reprendra le flambeau et se fera la servante de l'œuvre de son mari auquel elle allait survivre quarante-sept ans. « Grâce à son énergie, Bayreuth devait non seulement durer, mais grandir » (J. Mistler).

LA SALLE : S'inspirant des théâtres antiques, la salle, précise Wagner dans son essai *Le Théâtre des Festivals scéniques de Bayreuth*, est conçue de manière à ce que tous les spectateurs soient placés de face, sur des sièges étagés en gradins, et voient nettement de tous les points de salle tous les points de la scène. En conséquence, la perspective, si la pente de la scène est bien calculée par rapport à celle de l'amphithéâtre, paraîtra identique de toutes les places. Les sièges sont placés en quinconce d'un rang à l'autre.

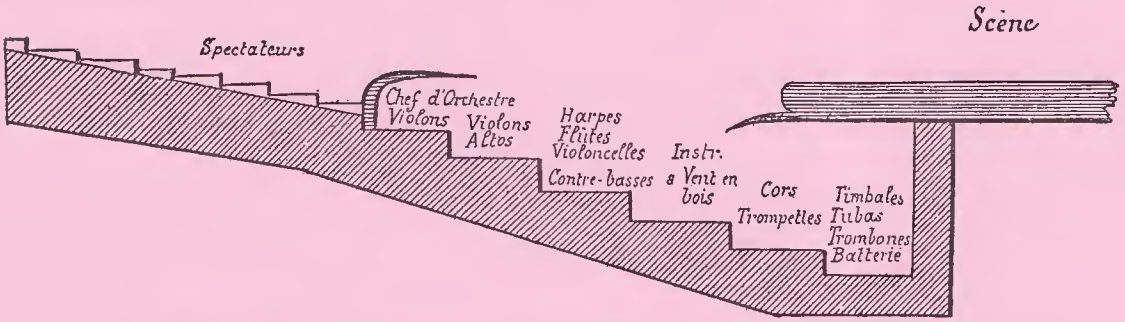
Occupant le fond de la salle, se trouve une série de loges, dites autrefois « loges des princes », au-dessus desquelles se trouve une galerie de deux cents places, réservées aux familles du personnel et aux organisations de jeunesse.

Actuellement la salle contient dix-huit cents places.

LA FOSSE ET L'ORCHESTRE INVISIBLE : Pour Wagner, l'orchestre ne doit pas s'interposer comme un écran entre la scène et le public dont l'attention doit se concentrer sur l'action et ne pas être détournée par la « perception d'objets intermédiaires ».

Aussi a-t-il inventé et réalisé un dispositif à la fois très original et simple, constitué par une sorte de demi-voûte légère en bois, de la longueur de la fosse d'orchestre et recouvrant celle-ci et par un mantelet en demi-cylindre séparant l'orchestre de la salle. Entre ces deux écrans est ménagée une ouverture qui laisse passer les sons et qui permet au chef d'orchestre, invisible de la salle, de même que les instrumentistes, de voir à la fois, lui seul, les chanteurs sur le plateau et les musiciens dans la fosse. Ces derniers sont disposés sur des gradins dont la pente prolonge les gradins de la salle. On discerne sur la reproduction de cette page la façon dont s'étagent les instruments : les « cordes » placées en haut ; la grande harmonie et la percussion tout en bas, sous la scène même.

Cette conception de la fosse, qui a reçu le nom d'*abîme mystique,* a un double résultat : « au point de vue optique, nous dit Jean Mistler, la lumière de l'orchestre ne gêne pas les spectateurs ; au point de vue acoustique, les sons arrivent au public parfaitement mélangés et jamais les voix des chanteurs ne sont couvertes par les instruments. » Ajoutons que les dimensions de la fosse permettent d'y accueillir facilement 150 exécutants.



LA SCENE : Sans avoir les dimensions gigantesques du plateau de l'Opéra *(cf. fiche sur l'Opéra de Paris),* la scène est suffisamment vaste pour permettre à 350 personnes d'évoluer à l'aise : largeur de 21 mètres, hauteur de 30 mètres, profondeur pouvant être portée à 38 mètres et plus de 10 mètres de « dessous ». Longtemps, la machinerie fut la plus perfectionnée du monde.

Le restant de l'aménagement intérieur du théâtre n'a rien de particulier : salles de répétition, loges d'artistes et de choristes, bureaux de l'administration occupent, comme partout, une grande partie des bâtiments qui entourent la scène. Toutefois, les archives et la bibliothèque de la villa Wahnfried ainsi que la plupart des manuscrits de Wagner ont pu être installés dans le bâtiment du théâtre, dans des chambres fortes aménagées à cet effet.

Albert Lavignac, dans son *Voyage artistique à Bayreuth* (1897), note qu'« il n'y a pas de foyer pour le public ; la campagne voisine en tient lieu lorsqu'il fait si beau ; en cas de mauvais temps, on se réfugie dans l'un des cafés-restaurants qui ont été établis tout à proximité dès 1876. »

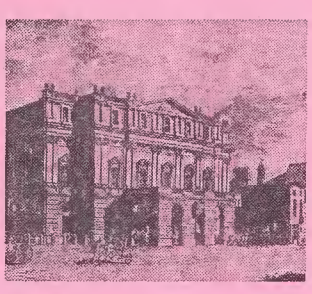
A l'extérieur, le *Festspielhaus* n'a connu qu'une transformation ; on a ajouté, en 1882, un avant-corps à la façade, comprenant un péristyle, un pavillon renfermant des salons de réception, et un escalier spécial conduisant la famille Wagner et ses invités, ainsi que les personnalités officielles, aux loges d'honneur.

Concluons avec Jacques Feschotte que pour ce qui est de la musique, l'âme chantante du théâtre est cet « abîme mystique » d'où s'élèvent de si incomparables harmonies que celui qui en a une fois la révélation aspire toujours à la réentendre ».

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

LA SCALA DE MILAN



— 1 —

Temple du bel canto, la Scala de Milan est l'un des théâtres d'opéra les plus célèbres et les plus prestigieux du monde. Depuis deux siècles, les plus grandes voix internationales y ont connu leur consécration.

Avant lui, Milan s'enorgueillissait déjà de posséder le théâtre qui avait vu les premiers triomphes de Mozart enfant, le « Theatro Regio ducale », Théâtre Royal ducal bâti en 1717. Lorsque celui-ci fut détruit par le violent incendie de la nuit du 25 au 26 février 1776 — dernière nuit du carnaval —, l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche chargea l'architecte Giuseppe Piermarini (1734-1808) de réaliser un nouvel édifice encore plus grand et plus beau que le précédent, et destiné à « éclipser la célébrité des plus fameux théâtres d'Italie ».

Le nouveau théâtre fut érigé sur l'emplacement de l'ancienne église Santa Maria della Scala, fondée au XIVe siècle par Regina della Scala, femme du duc Barnabo Visconti de Milan. De là lui vient son nom de Théâtre « Alla Scala ».

Construite en un temps record, la Scala fut inaugurée le 3 août 1778 avec la représentation de l'opéra *Europa riconosciuta (Europe reconnue),* « drame pour musique » composé spécialement par Antonio Salieri (1750-1825) alors âgé de 28 ans.

Le bâtiment présente une sobre façade néo-classique à laquelle ont été ajoutées en 1830 deux ailes placées suffisamment en retrait pour lui conserver son harmonie originelle. Donnant initialement sur une rue et non sur une place comme maintenant, le porche en avancée se voulait comme une invitation à entrer pour être, une fois à l'intérieur, saisi par la magnificence de la salle et captivé par la beauté des spectacles.

Construite en forme de fer à cheval pour permettre une bonne visibilité et une écoute parfaite en tous points, la salle est surmontée d'une superbe voûte ornée de fresques polychromes, haute de 19,88 m en son centre, et à la forme de laquelle on a attribué cette perfection de l'acoustique qui fit tout de suite crier au miracle le public milanais.

Avec ses six balcons et son parterre de 547 m², qui à lui seul contient 600 personnes, la salle peut accueillir environ 3.000 spectateurs.

En 1907, la scène a été agrandie à 39,99 m en utilisant l'espace laissé libre par la démolition d'un couvent adjacent. Sa hauteur va de 25,33 m à 30,75 m et sa profondeur de 6 à 12 m.

C'est seulement dans cette même année 1907 que l'on abaissa l'espace réservé aux musiciens pour construire une véritable fosse d'orchestre recréant le fameux « abîme mystique » wagnérien (cf. notre fiche sur le Théâtre de Bayreuth).

En 1920 on recula l'avant-scène, et c'est en 1924 que l'on adopta une scène tournante et des panneaux mobiles.

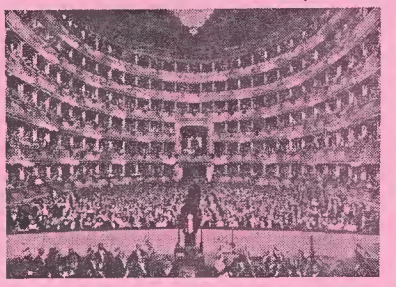
Les loges ont une histoire. Au début, chaque grande famille était propriétaire de sa propre loge et l'avait fait orner de ses armoiries ou de sa couronne. Mais, dès 1796, la République Cisalpine fit enlever ces symboles. Au 19e siècle, on effectua plusieurs remaniements généraux, tout en respectant le style néo-classique de la décoration. En 1907, on transforma en galerie le 5e étage des loges. Et ce n'est qu'en 1921 que toutes les loges furent rachetées aux particuliers, qui en étaient jusque-là restés propriétaires, et retapissées en damas rouge, comme on les voit encore de nos jours.

Depuis l'époque des chandelles, les méthodes d'éclairage ont naturellement évolué avec la technique. Mais il est remarquable que la Scala ait adopté l'électricité dès 1883, soit un an seulement après l'inauguration à New York de la première centrale électrique du monde, due à Edison (le splendide lustre monumental en cristal de Bohême, qui occupe le centre de la voûte, compte exactement 365 lampes).

Devenue le symbole de l'activité culturelle et artistique de Milan, voire de l'Italie tout entière, la Scala a reçu les plus grands musiciens ; Verdi y a régné, dominant le monde musical italien de son temps ; beaucoup, comme Puccini, y ont fait leurs premiers pas vers la célébrité.

A partir de 1898, le nom de la Scala devient synonyme de Toscanini. Le grand maître se voue à un long exil lorsqu'en 1929, devant un public en uniforme, il refuse de jouer *Giovinezza,* l'hymne fasciste. Le bombardement de la nuit du 15 au 16 août 1943 détruit la majeure partie du théâtre, mais au sortir de la guerre, avant même de relever les décombres de ses habitations, la ville de Milan reconstruit fidèlement. d'après les dessins originaux, ce qu'elle considère comme son cœur. Et Toscanini revient d'exil pour restituer « son » théâtre à la musique le soir du 11 mai 1946, en un premier concert qu'il entame, devant une salle comble, étreinte d'émotion, par *Va Pensiero,* le « chant de la liberté » de Verdi, un air de *Nabucco* dont le peuple italien a fait depuis l'occupation autrichienne son chant national de résistance. La salle est couverte de roses, et toute l'Italie est suspendue ce soir-là à son poste de radio pour écouter la retransmission en direct de ce concert historique.

— 2 —



— 3 —

Depuis 1967, la Scala de Milan est déclarée « organisme d'intérêt national particulier dans le domaine musical ».

Refusant le rôle de « théâtre pour l'élite » tout en restant fidèle à ses traditions, elle a mis en œuvre, sous l'impulsion de son surintendant, Paolo Grassi, un ensemble de mesures visant à élargir son auditoire à toutes les couches de la population : abonnements d'entreprises, cours-spectacles pour les étudiants et les lycéens... Il faut aussi mentionner l'importante activité extérieure de la Scala, dont la troupe et l'orchestre ont été applaudis dans le monde entier.

LA PICCOLA SCALA

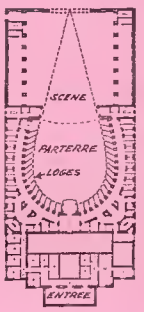
Pour mieux faire connaître au public les œuvres composées pour des salles de dimensions plus réduites, Milan s'est dotée en 1955 d'un nouveau théâtre, aménagé dans un édifice adjacent, « La Petite Scala ». Cette nouvelle salle, qui peut accueillir environ 500 spectateurs, a ainsi pu présenter, sur sa scène de 160 m², de nombreuses œuvres de jeunes auteurs.

L'ECOLE DE DANSE

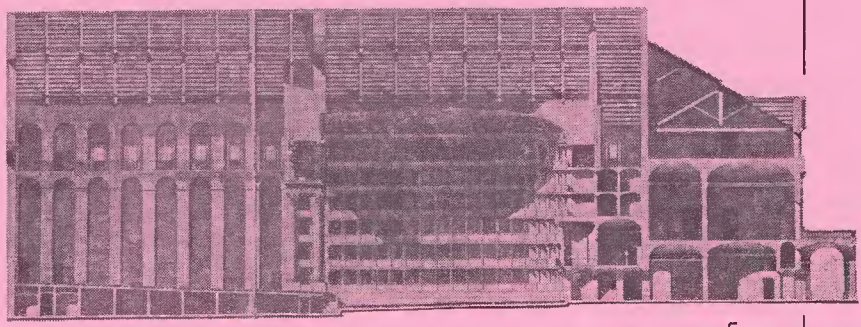
La Scala de Milan, c'est aussi la prestigieuse Ecole de Danse fondée en 1813 par Napoléon, et qui a formé les plus grands artistes du ballet italien. Une particularité est à souligner : quelle que soit la situation économique de leur famille, les enfants de Milan peuvent, à partir de 10 ans, suivre les cours de l'Ecole de Danse à titre entièrement gratuit... à condition, bien entendu, d'avoir franchi avec succès le barrage d'une sélection particulièrement sévère.

Sources
- Revue *Vita Italiana* 1975/1
- « *La Scala* », Lorenzo Arruga (Ed. Electa)
- « *Teatro Alla Scala* », Giorgio Lotti - Raul Radice (Ed. Arnoldo Mondadori)

avec nos plus vifs remerciements à l'Institut Culturel Italien de Strasbourg pour son aimable collaboration.



— 4 —



— 5 —

Illustrations

1. Vue sur la façade de la Scala, dessinée par l'architecte Piermarini (Bibliothèque du Musée Théâtral Alla Scala).
2. Portrait d'Arturo Toscanini.
3. La salle de la Scala vue de la scène avec Arturo Toscanini au pupitre (photo Roger Viollet).
4. Plan du second étage dessiné par Piermarini.
5. Coupe en longueur dessinée par Piermarini, représentant nettement la scène (à gauche) et la salle (au centre), avec à droite le porche d'entrée en avancée.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

LE BOLCHOÏ

Photo Roger-Viollet

Le 28 mars 1976, le « Bolchoï » de Moscou a fêté son bicentenaire. Toutefois, selon un article de l'Agence de Presse Novosti (A.P.N.), « ce n'est pas le plus vieux théâtre du pays, ni le premier théâtre russe à être appelé *Bolchoï* ; ce nom, qui signifie *Grand,* ne lui fut donné qu'en 1825 lorsqu'il devint le deuxième théâtre d'Europe après Milan. » Son titre actuel est *Grand théâtre académique d'Etat de l'URSS* qui le distingue des 560 théâtres professionnels de l'Union Soviétique.

200 ANS D'HISTOIRE

Le Bolchoï a ouvert ses portes 111 ans avant la Révolution d'Octobre. Il date du jour où, en 1776, le prince Ouroussov, procureur du gouvernement de Moscou, mécène et protecteur des arts, obtient de la grande Catherine le privilège de « prendre en charge toutes les représentations théâtrales de la ville ». Le prince s'engage à « s'acquérir de bons comédiens russes... et, avec le temps, si les circonstances le permettent, de bons ballets aussi ».

La troupe occupe d'abord un théâtre en bois, puis un édifice en pierre, le Théâtre Petrovski. En 1805, celui-ci est la proie des flammes. Trois ans après, un nouveau théâtre est édifié ; il sera, lui aussi, totalement anéanti par l'incendie qui ravagera Moscou, assiégée en 1812 par Napoléon. Entre-temps, il était passé sous l'administration de la direction des théâtres impériaux et relevait du trésor de l'Etat.

Contrairement à la période précédente au cours de laquelle le répertoire comprenait aussi bien des comédies et des tragédies que des spectacles lyriques, la maison, reconstruite en 1825 sur l'emplacement exact de l'ancienne, est réservée aux seuls opéras et ballets et prend le nom de Grand Théâtre (Bolchoï), les pièces dramatiques étant représentées au Petit Théâtre. Elle s'est conservée presque intacte jusqu'à nos jours avec ses cinq balcons, son plateau immense, ses 2.000 places, avec aussi ses huit colonnes blanches surmontées d'un fronton triangulaire que couronne le quadrige d'Apollon. Elle a été l'objet de plusieurs restaurations, les travaux de la dernière s'achevant à la veille des festivités du bicentenaire.

Après 1918, nous apprend Alexandre Avdeenko, dans la Revue *«Etudes Soviétiques »*, lorsque Moscou devint la capitale de la jeune république, les murs du théâtre abritèrent longtemps les plus importants congrès, réunions et meetings. Lénine y intervint pour sa part trente-six fois. C'est là que furent adoptés le plan d'électrification de la Russie et la première Constitution Soviétique. C'est là enfin que se réunirent les congrès de l'Internationale communiste et ceux des Soviets. Avant que soit construit le Palais des congrès du Kremlin, le théâtre Bolchoï était une des principales tribunes publiques de l'Etat.

Très rapidement, lit-on encore dans cette même revue, la méthode très au point de préparation des artistes, le don de la chanson et de la danse du peuple russe apportèrent d'excellents résultats. La scène du Bolchoï devint un centre où se trouvaient réunis les talents les plus divers et les artistes les plus doués. Ainsi, Ekaterina Sankovskaïa, ballerine moscovite du XIXe siècle, était aussi en vogue en Europe et en Russie que sa contemporaine légendaire Marie Taglioni. Le Bolchoï permit à des chanteurs comme Chaliapine, ou encore comme la ballerine Gueltzer, de se révéler au monde, et, à l'heure actuelle, « les vedettes du Bolchoï peuvent briller au firmament de n'importe quel théâtre ».

QUELQUES CHIFFRES

Depuis 1961, le Bolchoï dispose de deux scènes, la sienne propre et celle du Palais des Congrès du Kremlin qui, tous les soirs, accueillent huit mille spectateurs.

La salle et la scène du Bolchoï ont presque la même dimension : 31 mètres de large et 30 mètres de long, la scène n'ayant guère qu'un mètre cinquante de moins. Quant à la scène de sa filiale du Palais des Congrès, elle est tout aussi grande. On apprendra avec curiosité que l'on peut admirer au Bolchoï un lustre de 6 mètres fait de 13.000 pendeloques de cristal et que l'on y compte également 76 candélabres de cristal à 7 chandelles.

Le théâtre possède non seulement une bibliothèque où ont été accumulées en deux siècles des richesses infinies (plusieurs milliers de partitions d'opéras et 500 de ballets) mais encore sa polyclinique, son imprimerie, ses ateliers et son écurie où sont logés les chevaux participant au spectacle.

Avec ses 3.000 personnes employées en permanence, donc bénéficiant d'un salaire fixe, la troupe est la plus grande de l'Union Soviétique. Elle comprend plusieurs groupes : l'orchestre, les chœurs, le corps du ballet, etc. Aucun autre théâtre d'opéra au monde ne dispose d'un ensemble d'artistes de cette importance — 1.000 environ — dont 230 musiciens, 240 danseurs et danseuses, 180 choristes, 74 chanteurs solistes, une centaine de « mimes » (figurants)... Cette abondance des effectifs artistiques permet de ne pas interrompre les représentations, même lorsqu'une partie considérable de la troupe est en tournée. Les week-end et les jours de fête, lorsque les spectacles sont également donnés en matinée, le chiffre des entrées se monte à 16.000, sans compter le public des autres salles de Moscou et des autres endroits où se produisent les artistes du Bolchoï.

325 personnes constituent le personnel de la mise en scène artistique du théâtre. Environ 400 autres assurent les services techniques auprès des pupitres de commande des mécaniciens de la scène et de la salle ; 390 maîtres dans 92 spécialités apportent leur concours dans les ateliers artistiques du théâtre qui emploient 500 artisans (costumiers, brodeurs, ciseleurs...). Ajoutons à ces chiffres les habilleurs et les habilleuses, une vingtaine de médecins assistés de 12 infirmières et de 8 masseurs... On utilise chaque année 120.000 mètres carrés de tulle de théâtre pour les enjoliveurs ; et pour les décors des spectacles et les accessoires, pas moins de 180 mètres cubes de bois scié sont nécessaires. On confectionne dans les ateliers 6.000 costumes de scène et environ 12.000 paires de chaussons de danse par an *(Etudes Soviétiques).*

LA VITALITE DU BOLCHOÏ

Ainsi que l'a précisé un critique du « Time » : *Le Bolchoï n'est pas seulement un superthéâtre ; c'est un géant pourvu d'une voix et d'une âme.* Pour Paul Meunier, *avec ces foules mouvantes et ces chœurs qui incarnent le peuple, avec leurs somptueux costumes, avec leurs voix superbes, les artistes du Bolchoï nous apportent, dramatique et tendre, toute l'âme russe* (Télérama).

C'est précisément cette âme qui fait courir les foules où se côtoient ouvriers, étudiants, kolkhoziens, alors qu'avant la Révolution d'Octobre 1917, seules les personnes aisées avaient accès au Bolchoï. « Dans les premières années qui suivirent la révolution, le peuple se précipitait dans l'ancien théâtre impérial : soldats en vareuse ou en manteau, revenant des fronts de la guerre civile, ouvriers découvrant avec émerveillement le ballet et l'opéra. Cet enthousiasme et le soutien du public jouèrent un grand rôle dans l'évolution du théâtre durant la période révolutionnaire... Durant la guerre civile (1918-1920), en pleine crise énergétique, alors que le froid et la faim régnaient en maîtres, Lénine refusa de fermer provisoirement le Bolchoï. La troupe fonctionna avec tous ses effectifs. Elle put également travailler dans des conditions normales au cours de la seconde guerre mondiale, alors que le pays consacrait tout au front... » *(A.P.N.)*

Aujourd'hui, à Moscou rien n'est peut-être plus difficile que de se procurer un billet pour le Bolchoï. Les deux salles, toujours combles, donnent environ une cinquantaine de représentations par mois où l'on s'efforce de conjuguer harmonieusement les traditions et les innovations.

« Unique en son genre, le Bolchoï joue un rôle particulier dans la vie culturelle de ce pays multinational... Les contacts entre les musiciens de Moscou et ceux des autres républiques exercent une énorme influence.

Effectivement, les envoyés du Bolchoï sont toujours présents lorsqu'il se passe un événement dans la vie culturelle de telle ou telle république. Ils donnent des représentations dans les villes, les villages, parfois même dans les régions difficilement accessibles du Nord, de la Sibérie et de l'Extrême-Orient. Ils aident les professionnels et les amateurs... » (A.P.N.).

Le chef d'orchestre titulaire Youri Simonov, nommé en 1970 — alors qu'il n'avait pas encore trente ans — suite à l'éclatant triomphe remporté au Concours international de Rome en 1968, a résumé en ces quelques mots la vocation du Bolchoï : « Sa principale mission est d'être le porteur de la culture musicale russe, de préserver et d'accroître sa vitalité et sa puissance », car pour les peuples de l'Union Soviétique, il appartient au nombre de ces valeurs impérissables en lesquelles l'expérience de la nation est concentrée, et qui lient le passé au présent et sont inséparables de l'avenir.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés tous pays. IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

LA MUSIQUE BRÉSILIENNE

Note sur la prononciation des mots brésiliens : **ão** = **en** suivi d'un **o** très court et diminué - **x** = **ch** (ou, rarement : **z**) - **j** = analogue au **j** français - **u** = **ou**.

I. ORIGINES

Les Indiens sont les premiers occupants du Brésil actuel. A l'arrivée des Blancs, au début du XVI[e] siècle, ils sont disséminés sur tout le territoire en tribus souvent éloignées les unes des autres, et leurs cultures musicales forment un substrat non uniforme, dont le premier témoignage nous est donné par le voyageur Jean de Léry en 1585. Sur ce fonds viennent s'accumuler successivement les différentes couches de musique, populaire ou savante, des conquérants européens puis de leurs esclaves africains. Suivant l'intensité et la nature ethnique de chacune de ces migrations et la région où elle eut lieu, la culture musicale populaire qui en résulte est donc spécifique, d'où l'extrême variété du folklore brésilien. Les Amérindiens, les Européens et les Africains constituent donc les trois composants raciales de la population brésilienne, et par conséquent de sa musique :

- **Les Portugais** (1) ont apporté leur langue et sa musicalité propre, la religion catholique (avec elle, ses cantiques et célébrations en musique), des instruments, tels la guitare et ses dérivés, associés à tout un répertoire de chansons ainsi qu'à une conscience musicale harmonique (par le fait de jouer des accords ou plusieurs voix ensemble), et, enfin, une organisation politique et sociale favorisant l'émergence précoce de genres semi-populaires et d'une musique savante très importante (cf. chapitres suivants).
- **Les Africains noirs** (2) ont insufflé au Brésil toute la vitalité rythmique de leurs cultures musicales, amenant aussi des pratiques vocales polyphoniques et de nombreux instruments, en majorité à percussion (3). Les rites dits "afro-brésiliens" (*Candomblé, Umbamda, Macumba*) viennent directement des religions africaines ancestrales et sont associés à des musiques bien précises.
- **Les Indiens** n'ont légué à leurs conquérants que quelques instruments (flûtes, tambours, maracas, hochets), rythmes (le *Carimbó*) et l'influence, somme toute non négligeable, de leurs formes mélodiques et rythmiques dans la musique folklorique.

Dans les différents genres de musique brésilienne, ces trois sources se trouvent le plus souvent intimement mêlées, mais il est certain que les traditions musicales importées pèsent d'un poids beaucoup plus lourd que celles, originelles des Indiens, qui furent trop souvent rejetés ou décimés.

II. MUSIQUE FOLKLORIQUE ET MUSIQUE POPULAIRE

Il convient de distinguer la **musique folklorique brésilienne,** qui constitue le fonds, extrêmement riche, de musique traditionnelle, très ancienne et typique de chaque région du Brésil, et la **musique populaire brésilienne,** qui est la musique populaire moderne, commune à tout le pays, intimement liée à la première, certes, mais très influencée par les musiques américaines et européennes. Dans certains cas, comme celui de la *Samba* (cf. plus bas), la limite entre folklore et musique populaire est néanmoins devenue floue.

A. LA MUSIQUE FOLKLORIQUE BRÉSILIENNE

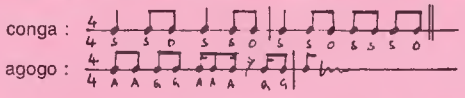
La riche variété rythmique du folklore brésilien peut, malgré tout, se ramener à un certain nombre de rythmes de base, qui ont leur origine dans quatre principales régions : le *Nordeste* (région du Nord-Est groupant 8 états), *Bahia, Rio de Janeiro* et la région *Pará-Amazonie* (4).

- **Le Nordeste** peuplé en majorité des descendants des esclaves noirs et des colons blancs, a donné naissance au *Baião* (4), rythme binaire au caractère répétitif ; c'est le rythme folklorique le plus récent au Brésil :

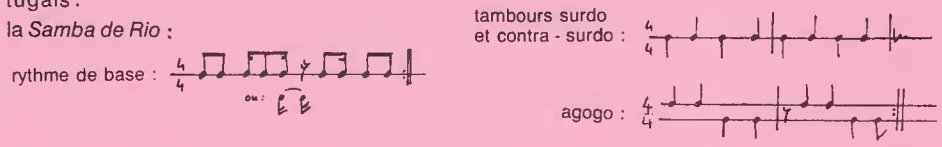
Les musiciens y utilisent parfois deux noix de coco de taille différente pour obtenir deux sonorités – *plus grave, plus clair* – dans les passages en contretemps , mais le *Baião* "authentique" se danse accompagné de trois instruments seulement : l'accordeon (*sanfona*), le triangle, et le tambour à double membrane (*zabumba*). Dans le *Nordeste* existent aussi les rythmes *Frevó, Xaxado* (danse de fête des hors-la-loi *cangaceiros*), *Forró, Xote,* etc. Tous ces rythmes sont d'origine africaine, tandis que les aspects mélodiques, harmoniques et instrumentaux dans les chansons relèvent plus d'une ascendance européenne et, à un moindre degré, indienne. La mélopée *Todda* et la danse du *Martelo* des paysans du *Sertão* semi-désertique, le chant *Puluxia,* les chants funèbres *Incelençia,* le chant virtuose *Coco,* témoignent de l'extraordinaire variété et de la grande vitalité de la chanson populaire dans le *Nordeste.*

MUSIQUE & CULTURE

- La région de **Bahia** est celle où le pourcentage de Noirs est le plus important au Brésil. La célèbre *Samba de roda* (très différente de la *Samba de Rio*) se danse en cercle en jouant d'instruments à percussion tels que le *pandeiro* (tambour de basque), la double cloche *agogo* et le grand tambour *surdo,* joué avec une mailloche feutrée et la main ; aucun instrument mélodique n'y est utilisé et les paroles du chant en sont entièrement improvisées.

  Le rythme *Afoxé* (ou *Ijexá*) (4), tout aussi important, fait alterner par strophes deux cellules rythmiques associées à des instruments différents (*congas, agogo*) et qui peuvent ainsi se combiner :

  Bahia est aussi le berceau de nombreux autres rythmes, tous de souche africaine : le *Congo,* les *ritmos da Capoeira,* qui descendent d'une lutte quasi-rituelle entre maître et esclave et sont accompagnés par l'arc musical *berimbau* (indissociable de la sonnaille *caxixi*), les *ritmos do Candomblé,* associés au rituel religieux afro-brésilien *Candomblé,* l'une des branches de la fameuse *Macumba* venue d'Afrique, où se font entendre la double cloche en fer, les maracas *xeres* et les trois tambours sacrés *rum, rumpi* et *le.*

- **Rio de Janeiro,** après avoir hérité de la *Samba de roda* de Bahia – importation que trahit l'existence des fameuses Ecoles de Samba – , l'a complètement transformée en fonction de sa culture musicale propre (en particulier le *Lundu* des esclaves noirs : cf. **B**), tant sur le plan rythmique que sur ceux des sonorités et des pas de danse. La *Samba de Rio* (4) est donc d'essence africaine par son rythme, tandis que les chansons qui en empruntent le rythme reflètent aussi l'apport portugais :



  Les instruments qui accompagnent la *Samba* constituent ce que l'on appelle la *batucada,* orchestre ambulant typique de Rio de Janeiro, et proviennent de diverses origines : tambours à fût métallique (petit tambour *repinique* chargé d' ''appeler'' les autres instruments, gros tambours *surdo* et *contra-surdo* formant la base rythmique de l'orchestre), *tanborim* (petit tambour aigu à une peau se jouant avec une baguette), *pandeiro* (tambour de basque), *gansa* et *chocalhos* (gros hochets métalliques formés d'un ou plusieurs cylindres remplis de plombs ou de ferraille), *apito* (sifflet à 2 sons), *cuíca* (tambour à friction), *cavaquinho* (petite guitare à 4 cordes).
  Célèbre dans le monde entier, la *Samba de Rio* est devenue une sorte de rythme national brésilien : elle n'est donc plus seulement folklorique. La région de Rio connaît aussi d'autres rythmes tels que le *Calango,* le *Yongo,* etc. . ., également d'origine africaine.

- La région **Pará/Amazonie,** au peuplement clairsemé et moins marqué par les immigrations que les autres régions, a mieux conservé que celles-ci les vestiges des traditions musicales indiennes; ainsi, le *Carimbó* est le seul rythme brésilien où la présence indienne est plus forte que la présence africaine .

  Les flûtes et les tam-tams hérités des Indiens d'Amazonie y accompagnent la danse, et une certaine survivance des modes mélodiques indiens marque les chants.

B. LA MUSIQUE POPULAIRE BRÉSILIENNE

1. Types anciens :

- **Lundu** et **Modinha** constituent un fonds très important de musique vocale populaire dans lequel les compositeurs nationalistes – tel Villa Lobos – ont largement puisé depuis un siècle. Au cours du XIXe siècle, les deux genres – l'un ''noir'' et l'autre ''blanc'' – sont allés à la rencontre l'un de l'autre pour finir par se confondre, souvent :
  - Le **Lundu,** ou **Lundum,** est une forme de chanson satirique dérivée d'une danse d'esclaves noirs du XVIIIe siècle. Cultivé surtout par les compositeurs populaires du XIXe siècle, particulièrement au théâtre (Xisto Bahia), il a peu à peu été admis dans les milieux aisés.
  - La **Modinha** (diminutif de *Moda* = chanson) est originaire du Portugal. C'est un genre de chanson d'amour courtois en forme de mélodie accompagnée, très prisé dans les salons du Rio du siècle dernier. Au fil du temps, la *Modinha* brésilienne se ''métisse'' et devient populaire, à la rencontre du *Lundu* noir.
- De nombreux autres types de musique populaire ont fleuri au Brésil, souvent adaptations locales des danses européennes à la mode : valse, polka, scottish, quadrille. . ., prenant une couleur sonore et un rythme particuliers sous les doigts des musiciens brésiliens.
- D'autre part, la culture populaire brésilienne recèle un nombre très grand de chants religieux en langue vulgaire issu des hymnes, cantiques, etc., appris des Jésuites à partir du XVIe siècle et dont les mélodies sont soit inventées, soit d'origine, mais plus ou moins transformées.

2. Types modernes : de la Samba au Rock brésilien.

- La **Samba** (cf. **A**) a débordé très largement son cadre folklorique carioque (5) pour devenir une danse populaire commune à tout le Brésil. Son rythme imprègne toute la vie du pays et féconde de nombreuses musiques populaires nouvelles nées de la riche inventivité brésilienne.

- La **Bossa Nova** (littéralement "Nouvelle Vague") est née dans les années 1950 à Rio de Janeiro sous l'impulsion de musiciens appartenant à la classe moyenne et fins connaisseurs du jazz américain. La *Bossa Nova* apparaît comme une synthèse entre le jazz – représenté par ses instruments, ses structures harmoniques et formes musicales – et la musique populaire brésilienne, représentée par un rythme de *Samba* très "décanté". Le tempo de la *Bossa Nova* est la plupart du temps nonchalant et souple.
- Sous l'influence grandissante des musiques populaires anglo-saxonnes sont apparus d'autres genres musicaux hybrides. Ainsi, sous l'action du groupe des "Tropicalistes" naît – en 1967, à Bahia, un mouvement tendant à mélanger *Rock, Blues, Samba, Bossa Nova* et autres rythmes "latins". De nos jours existent la *Samba-funk,* le *Rock brésilien,* le *Disco brésilien,* etc. (tous d'influence nord-américaine).
- La chanson populaire brésilienne continue également à se développer de façon remarquable et pas toujours sous la dépendance des rythmes de danse, comme en témoigne le succès des *ballades* aux mélodies expressives.

III. DU BAROQUE AU ROMANTISME

On ne connaît guère encore la musique savante composée au Brésil avant le XVIII[e] siècle, si ce n'est qu'au XVII[e] siècle, de nombreux petits théâtres d'opéra voient le jour, diffusant un répertoire très éclectique, faisant une part aux opéras sérieux venus d'Europe.

Au XVIII[e] siècle, à la Capitainerie de Minas Gerais – d'où partent l'or et les pierres précieuses à destination du Portugal – se développe un art musical très important, notamment dans le domaine religieux. Le XIX[e] siècle voit, avec l'indépendance (6), la floraison d'une brillante vie culturelle, toujours en relation étroite avec l'Europe, mais de plus en plus portée vers les riches possibilités offertes par la culture populaire brésilienne.

- Luis ALVAREZ PINTO (1719- ?) fut maître de chapelle à Recife, sa ville natale. Il est le plus ancien compositeur brésilien connu, auteur essentiellement de musique religieuse.
- José Mauricio NUNES GARCIA (1767 - 1830), né et mort à Rio-de-Janeiro, est le plus remarquable musicien de cette époque. Métis, issu du peuple, il se forme en autodidacte et est ordonné prêtre en 1792. Son esprit brillant et cultivé, allié à son génie musical, lui permet de se faire une place dans la bonne société de Rio et d'être apprécié du roi Jean VI. Il devient successivement maître de chapelle de la cathédrale (1798), prédicateur de la Cour (1810) et Inspecteur de la musique de la Chapelle royale.
  Nunes Garcia est l'auteur de plusieurs messes (*Messe en sib, Messe de Requiem, Messe pour les Défunts*) et d'autres oeuvres religieuses (notamment un *Tantum Ergo*). Son style musical, proche du style napolitain de l'époque (Pergolesi, Cimarosa), séduit par sa fraîcheur mélodique, son expression (parfois beethovénienne) et sa grandeur sans emphase. Il témoigne des splendeurs de la Chapelle royale de Rio de Janeiro et de la qualité exceptionnelle de ses exécutants.
- Parmi les élèves de Nunes Garcia, il faut citer Francisco DA SILVA (1795 - 1865), resté célèbre pour la composition de l'hymne national brésilien. Il fonda le Conservatoire de Rio et anima brillamment la vie musicale de la capitale. Son oeuvre consiste essentiellement en musiques religieuses de circonstance écrites pour les églises de Rio de Janeiro.
- Antonio Carlos GOMES (1836 - 1896), élève de Da Silva, fut un compositeur d'opéras célèbre dans le monde entier. Avec Nunes Garcia et Villa Lobos, il fait partie de la "trilogie brésilienne" des compositeurs de génie d'envergure mondiale. Gomes vécut essentiellement en Italie et ses principaux opéras y furent créés, entre autres à la Scala de Milan : *Il Guarany* (1870), son chef-d'oeuvre, traitant d'un sujet national, *Fosca* (1873), *Salvator Rosa* (1874), *Marie Tudor* (1879), *L'Esclave* (1888, également à sujet brésilien), *Condor* (1891), et l'oratorio *Colombo* (1892). En dépit du choix de deux livrets à sujet national, le style musical de Gomes est totalement assujetti à l'opéra romantique italien.

Vers la fin du siècle se fait jour une nouvelle tendance, plus orientée vers la musique symphonique et la musique de chambre et rompant avec le grand opéra italien, tendance marquée par la naissance de nombreuses associations de concerts symphoniques et de chambre, notamment à Rio et à São Paulo. Elle est essentiellement représentée par Henrique Oswald et Leopoldo Miguez.

- Henrique OSWALD (1852 - 1931) excella surtout dans la musique de chambre ; il est également l'auteur d'une *Symphonie,* de pièces pour orchestre, d'un *Concerto* pour piano, d'opéras et d'oeuvres religieuses. Sa musique reflète un romantisme retenu que sert une écriture transparente.
- Leopoldo MIGUEZ (1850 - 1902) est l'auteur de deux opéras, *Os Saldunes* (1896) et *Pelo Amor* (1897) où éclatent son admiration pour Wagner et son talent dramatique, ainsi qu'une *Symphonie* avec choeurs, des poèmes symphoniques, des ouvertures, une *Sonate* pour violon et piano et de nombreuses pièces pour piano seul.

IV. L'ÉVEIL DE LA CONSCIENCE NATIONALE

A partir de la fin du XIX[e] siècle, les musiciens brésiliens redécouvrent toute l'importance de l'héritage musical populaire de leur pays. Les sources d'inspiration ne s'expriment plus seulement au niveau des textes comme chez Gomes, mais aussi et surtout dans la musique (le *Lundu,* la *Modinha,* les chansons et danses des provinces), voire dans les climats sonores propres à la culture populaire brésilienne. Apparaissant dans l'oeuvre d'Alberto Nepomuceno, ce courant atteint son apogée avec Villa Lobos (7).

musical
mbau

- Alberto NEPOMUCENO (1864 - 1920), auteur d'une *Suite Brésilienne* pour orchestre, d'un *Prélude du Garaduja* pour orchestre, de nombreuses chansons brésiliennes, de pièces pour piano. . ., est le premier à introduire des thèmes brésiliens authentiques dans son oeuvre, traités avec un métier et une intuition musicale très sûrs. Ses oeuvres d'orchestre révèlent une inspiration de grande envergure.
- Heitor VILLA LOBOS (1887 - 1959) (7), imprégné du folklore et de la musique populaire de son pays, admirateur de Bach, épris de musique contemporaine française et russe, opère une synthèse géniale entre la tradition musicale du Brésil et la musique savante occidentale. Son oeuvre immense comprend notamment la série des *Chôros* pour diverses formations, les 9 *Bachianas Brasileiras,* des pièces symphoniques, des pièces pour guitare, pour piano. . ., des mélodies, de la musique de chambre, des choeurs, de la musique religieuse,etc.

A côté de Villa Lobos et après lui, de nombreux compositeurs de talent développent cette tendance nationaliste folklorisante, analogue à celle qui anime l'oeuvre de Béla Bartók ou de Manuel de Falla, et qui fut remarquée et encouragée par des musiciens étrangers tels que Darius Milhaud et Anton Rubinstein : Francisco BRAGA, Luciano GALLET (élève de Milhaud), Oscar Lorenzo FERNANDEZ, Francisco MIGNONE, Mozart CAMARGO GUARNIERI, César GUERRA PEIXE et Claudio SANTORO (ces deux derniers utilisant les techniques dodécaphoniques : cf. chap. V).
Il faut également citer le très original Alfredo ROCHA VIENA FILHO, dit PIXINGUINHA (1898 - 1973), ami de Villa Lobos, qui sut pénétrer la substance des musiques folkloriques brésiliennes et en établir des synthèses séduisantes telle que la célèbre *Abre Alas,* la première marche de carnaval, véritable catalogue d'instruments populaires brésiliens.

Le mouvement folklorique s'accompagnent d'une recherche musicologique brillamment conduite par des maîtres tels que Mario de ANDRADE et Luis-Heitor CORRÊA de AZEVEDO, ainsi que R. Almeida, Fr. Lange. G. de Melo, I. Queiroz Santos, Léa Vinocur Freitag, Th. de Queiroz Junior, etc.

Notons également l'influence grandissante de la musique française au Brésil entre les deux guerres, concurrençant l'influence italienne, et bientôt suivie et remplacée par le développement d'une école dodécaphonique (cf. chap. V).

V. LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Si Villas Lobos occupe le premier rang de la scène brésilienne au XX^{e} siècle, il faut noter le rôle fondamental tenu par le compositeur et professeur Hans Joachim KROELLREUTTER (né en 1915), d'origine allemande et fixé au Brésil en 1937, qui initie toute une génération de musiciens au dodécaphonisme de Schoenberg. Il fonde notamment le groupe de travail et de recherche "Musica Viva" et, en 1954, à l'Université de Bahia, des séminaires de musique qui deviennent bientôt l'un des principaux foyers d'activité et de création musicales du Brésil. Kroellreutter est l'auteur d'une série de *Nocturnes* pour voix et cordes, d'oeuvres de musique de chambre, pièces pour piano et mélodies.

Outre ses élèves César Guerra Peixe (1914), Claudio Santore (1919) – également élève de D. Milhaud et de Nadia Boulanger – et le musicologue Mario de Andrade (1893 - 1945), tous trois cités plus haut, Kroellreutter a exercé directement ou indirectement une grande influence sur la plupart des compositeurs après 1945 : Marlos NOBRE (8), Linderberghe CARDOSO, Fernando CERQUEIRA, Gilberto MENDES, Aylton ESCOBAR, Jorge ANTUNES, Marco Antônio GUIMARAES, Rinaldo ROSSI, José Antônio de ALMEIDA PRADO, José Maria NEVES, Jaceguay LINS, Willy CORRÊA DE OLIVEIRA, Bruno KIEFER, Raul Do VALLE, José PENALVA, Ronaldo MIRANDA.

Dans un domaine qui concilie à la fois jazz, musique contemporaine et musique populaire ("nouvelle musique populaire"), citons :

- Egberto GISMONTI, qui recherche les sons modernes les plus sophistiqués (sons électroniques et concrets) et, cependant, reste fidèle aux rythmes et instruments brésiliens.
- Hermeto PASCOAL, personnalité originale, musicien épris de jazz et de recherches sonores instrumentales ou électroniques inspirées des sons de la forêt brésilienne.

Aujourd'hui la musique contemporaine connaît une diffusion remarquable au Brésil. Un Festival de musique contemporaine assorti d'un concours de composition a été fondé à Rio de Janeiro et les principales universités (en particulier à São Paulo) enseignent les nouvelles techniques de composition et se consacrent également à la recherche sur la musique ancienne brésilienne.

---

(1) Précisons que les Portugais ne sont pas les seuls Européens à avoir peuplé le Brésil : les Hollandais, les Français et les Allemands, ont, eux aussi, émigré dans ce pays au XVI^{e} et XVII^{e} siècle
(2) Il faut noter d'importantes différences d'origine de ces esclaves noirs (et donc de leurs traditions musicales): par exemple, Bahia reçut en majorité des habitants du Congo, du Mozambique et surtout d'Angola, tandis que Rio de Janeiro fut surtout peuplé d'esclaves venant du Soudan, du Ghana et du Dahomey.
(3) cf. chapitre II.
(4) cf. *MUSIQUE A L'ÉCOLE* N°49 : *A propos de Villa Lobos et de la musique brésilienne.*
(5) *carioque* : de Rio de Janeiro.
(6) En 1808, le régent et la Cour du Portugal, chassés de leur pays, se réfugient à Rio de Janeiro. En 1822, le Brésil proclame son indépendance sous la forme d'un empire constitutionnel, qui durera jusqu'à l'instauration de la République en 1889 (Etats-Unis du Brésil).
(7) cf. fiche biographique *Villa Lobos* et fiche analytique *Bachianas Brasileiras n°5.*
(8) Marlos Nobre est l'actuel Président du Comité International de la Musique, dans le cadre de l'UNESCO, comme le fut également L.-H. Corrêa de Azevedo.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

FICHE HISTORIQUE

LA MUSIQUE DE L'AFRIQUE DU NORD

Par musique d'Afrique du Nord, on entend ici l'ensemble des traditions musicales existant du Maroc à l'Egypte et se répartissant en trois groupes ethniques aux limites plus ou moins perméables : arabe, berbère, africain noir (1). Notons que le terme de musique arabe peut s'appliquer à la musique pratiquée au sein d'une culture arabisée ou arabophone, par exemple : emploi des genres modaux arabes dans la musique de divertissement berbère au Moyen-Atlas ; pratique de la musique arabo-andalouse chez les Juifs du Maghreb. Notons aussi que l'histoire et les modes musicaux (1) doivent être traités en fonction de toute la civilisation arabe.

I. PERIODE ANTE-ISLAMIQUE

L'histoire de la musique arabe s'est d'abord forgée dans la Péninsule arabique, qui abritait deux formes de civilisation étroitement imbriquées : les nomades bédouins vivant de leurs troupeaux et du commerce caravanier et les sédentaires agriculteurs et commerçants résidant surtout au Sud, dans "l'Arabie heureuse". Les nomades concentrent toujours une grande part de leur génie artistique dans la musique et la poésie car les oeuvres qui en découlent peuvent s'emmagasiner dans la mémoire et ne sont pas des entraves pesantes à leur voyage perpétuel, qui est lui-même une perpétuelle source d'inspiration. Par la suite, l'histoire écrite, ne pouvant juger un tel art sur un corpus matériel de pièces transcrites, a tendance à mésestimer les productions de transmission orale. Nous avons cependant des textes très élogieux sur la musique des Arabes par des chroniques des peuples qui les côtoyaient, en particulier les Assyriens (VI[e] siècle av. J.C.), ainsi que la possibilité inouïe de voir vivre au Yémen ou ailleurs certaines tribus qui sont encore le témoignage de certains éléments d'une civilisation millénaire.
La musique était déjà intimement liée à la vie quotidienne : chant quasi perpétuel des chameliers (*hudâ*), chant des cavaliers (*khabab*), chants des pasteurs, chants de veillée aux campements, chants des fêtes et chants des *cha'ir-s* . Les *cha'ir-s*, à la fois musiciens, poètes et devins, étaient en Arabie antique l'équivalent des chamans d'Asie centrale et leur rôle était d'être les intermédiaires de la tribu avec le monde invisible, celui des *djinns*, les esprits. La Mecque était déjà le principal centre religieux, et, outre la *Ka'aba*, elle recelait des dizaines d'idoles dont les cultes se célébraient souvent musicalement : chants, danses extatiques, claquements de mains, etc... De nombreux instruments de musique accompagnaient déjà le chant, dont la plupart existent encore : luths, harpes, flûtes, vièle à une corde, percussions, etc... La poésie et la musique étaient indissociables, et la profondeur, la subtilité et la richesse de la langue arabe témoignent encore aujourd'hui de ce génie nomade.

II. DEBUTS DE L'ISLAM

Au VII[e] siècle une ère nouvelle commence en Arabie : Mohamed reçoit la révélation du Koran en langue arabe et toute l'histoire humaine et culturelle va s'en trouver transformée. Un puissant mouvement d'unification se fait autour de la nouvelle religion, l'Islam, et en quelques années, de 622 à 656, l'Arabie entière est unifiée, comme la nouvelle communauté des croyants (la *umma*) placée sous l'autorité du khalife. Au cours de son histoire - et ce malgré la présence épisodique d'un courant rigoriste hostile à la musique, mais minoritaire et régulièrement battu en brèche -l'Islam favorisera toujours le développement de l'art musical. Le Prophète lui-même inclut les formes élevées de la musique dans le culte : instauration de l'appel à la prière et cantillation du livre sacré, le Koran, "sur les mélodies des Arabes" (*al tajwid*). La chronique relate l'importance de deux écoles musicales à cette époque : celle de Médine et celle de la Mecque, chacune caractérisée par une typologie de 7 chants.
La présence d'esclaves étrangers, de travailleurs libres, en particulier les légendaires maçons persans de la Mecque, et la tolérance raciale à l'intérieur de la communauté des croyants permettent à de nombreuses influences d'épicer le substrat musical arabe.

III. LES OMEYYADES ET LES ABBASSIDES

• De 661 à 750, la dynastie des **Omeyyades** dont les capitales culturelles sont Damas, Jérusalem et Kairouan, étend son empire jusqu'aux portes de l'Inde, au Caucase, à l'Egypte et à l'Afrique du Nord. La musique arabe assimile à cette occasion des éléments empruntés aux peuples conquis (Perses, Turcs, Mongols) ainsi que les héritages byzantin, grec et égyptien.

• Encouragée par les sultans, la musique de cour va subir un enrichissement intense dont l'apogée se situe sous la dynastie des **Abbassides**, qui fixent leur capitale à Baghdad de 750 à 1258. Sous Al Mançur et Haroun al Rachid, le palais devient un conservatoire et une pépinière d'artistes de haut niveau. Menée par des maîtres légendaires comme Ishaq al Mawsili, l'art musical se développe et se systématise : l'ambitus des mélodies atteint 2 octaves, la science des intervalles et des modes s'approfondit et se diversifie, le riche système rythmique arabe s'affirme. C'est aussi l'époque des grands théoriciens de la musique comme Al Kindi et Al Farabi.

MUSIQUE & CULTURE

(1) voir fiche technique "langage musical" *La musique d'Afrique du Nord.*

IV. AL ANDALUS

Une branche de la dynastie Omeyyade a échappé aux Abbassides et s'est installée en Andalousie au VIIIe siècle. Jusqu'à l'arrivée du légendaire Ziryab vers 822, la musique arabe de l'Andalousie a été le reflet de la musique de Damas et de Baghdad. Ziryab était à Baghdad l'élève d'Ishaq al Mawsili qui, jaloux de ses dons, l'avait chassé. Après un séjour à Kairouan, il fut attaché à la cour de Cordoue par le sultan Abd er Rahman II. Ziryab vécut de 789 à 857 et fut le plus remarquable génie de la musique arabe. Cultivé dans tous les domaines de la science contemporaine, il excellait en musique par ses procédés pédagogiques, sa méthode d'enseignement, sa mémoire proverbiale, son jeu de luth et son inépuisable faculté de composer : la chronique rapporte que la nuit, les *djinns* lui dictaient mélodies et poésies.

Ziryab instaure un système musical figuré dans la configuration du luth (*'ud*) et tenant compte de toutes les données de la science symbolique, ésotérique et esthétique de l'époque. Dans cette perspective le luth symbolise l'homme (le microcosme), le monde (le macrocosme) et les principes de la métaphysique et de la manifestation. Ziryab rajoute un 5e rang de cordes au *'ud* pour figurer le coeur de l'homme qui est traditionnellement le siège de la connaissance supra-intellectuelle car potentiellement le réceptacle de la lumière divine. Il établit la forme classique de la *Nouba*, la suite musicale arabo-andalouse, succession architecturée de pièces rythmées et non rythmées, instrumentales et vocales (1), ainsi que le système des 24 modes, schématisé par un arbre à 4 branches principales et ramifiées.

Les nombreux continuateurs de Ziryab transmettront sa science dans toute l'Andalousie et au-delà, en particulier au XIIe siècle, à l'époque des Alhomades où l'interpénétration culturelle Maghreb-Andalousie fut la plus profonde. Jusqu'aux Nasrides de Grenade, au XVe siècle, la vie tout entière d'Al Andalus fut rythmée par la présence perpétuelle de la musique.

Avant et après la chute de Grenade en 1492, l'influence de cette période d'or de la musique arabe se fait ressentir sur l'art chrétien d'Espagne et d'ailleurs : celui des troubadours, des trouvères et des bateleurs. L'illustration la plus flagrante en est donnée à l'époque du roi de Castille Alphonse X le Sage (XIIIe siècle) qui recevait régulièrement des musiciens arabes et qui composa lui-même les *Cantigas de Santa Maria*, dans lesquelles leur influence est perceptible.

V.LE REPLI AU MAGHREB - L'EMPIRE OTTOMAN

• De la chute de Cordoue (1236) à celle de Grenade, des diasporas successives se réfugient au Maghreb et instaurent des foyers localisés de musique arabo-andalouse : de Séville à Tunis, de Cordoue à Tlemcen, de Valence à Fès, de Grenade à Tétouan, etc. Tous ces événements historiques expliquent les différences de style et de répertoire que l'on constate aujourd'hui dans les différentes villes d'Afrique du Nord où cet art vit depuis lors une période de dispersion et d'appauvrissement. Cependant certains aspects de la tradition réussissent quand même à y survivre tant dans la musique classique (*el'ala*) que dans la musique populaire des villes (le *milhoun*).

• En Orient, au XIIIe siècle, les Turcs ottomans renversent les Abbassides et étendent bientôt leur empire jusqu'à l'Algérie. Dans cet empire qui se maintient (tant bien que mal) jusqu'au XXe siècle, la musique savante est profondément marquée par leur influence (1). Parallèlement, les courants populaires arabes restent imperméables à l'esthétique turque, surtout les répertoires bédouins comme le *çawt cha'abi* du golfe persique ou les styles yéménites.

• A l'exclusion du Maroc et à partir du XVIe siècle, l'influence turque en Afrique du Nord est surtout sensible dans les villes où elle édulcore le fonds arabo-andalou, avec une systématisation du *maqâm* (1) qui double le système de Ziryab, surtout en Tunisie, dans le *malouf*.

VI.LE PASSE DES CAMPAGNES EN AFRIQUE DU NORD

Dans les campagnes, l'histoire de la musique populaire du Maghreb peut se résumer ainsi :
- substrat berbère et africain : mélodie pentatonique et importance du rythme ;
- arrivée des contingents arabes qui se mêlent intimement aux populations à partir du VIIe siècle et surtout au XIe siècle (les *Hillaliens*) : apport de la langue arabe dialectale, mélodie dans les genres arabes (*jens*), caractère répétitif, apport des musiques populaires bédouines aussi dans le domaine de la complexité des structures rythmiques.

Pour l'Egypte, il faut tenir compte de l'héritage de l'Egypte pharaonique et de la présence plus ancienne du substrat bédouin.

VII.LE XXe SIECLE

Au XXe siècle, les puissancescoloniales occasionnent un mélange plutôt hétérogène dans le domaine de la musique légère des villes à partir de l'époque du disque 78 tours puis de celle du cinéma égyptien en particulier (1). En 1932 le Congrès Musical du Caire dresse une sorte d'inventaire des traditions musicales arabes. Aujourd'hui, souvent tyrannisées de l'intérieur par le modèle occidental, de nombreuses traditions musicales sont en passe de basculer. Dans bien des cas, la transmission est assurée en dehors des responsabilités officielles et dépend de quelques maîtres isolés. Au Machreq (2) et au Maghreb, certaines traditions savantes soutenues par de grands artistes réussissent à conserver une belle santé esthétique : la tradition d'Alep (les *muchahat*), le *fasel* turc (musique classique profane et religieuse), certaines musiques populaires avec leur style de *'ud* (Emirats arabes, Yemen, Maroc), certains styles arabo-andalous (Constantine, Fès, Tétouan). Mais, directement ou indirectement, l'influence occidentale en menace l'homogénéité musicale à court terme.

Marc LOOPUYT

(2) partie orientale du monde arabe.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

FICHE HISTORIQUE

L'essor de la Percussion et les Percussions de Strasbourg

Chacun a remarqué que l'un des premiers gestes instinctifs de l'enfant consiste à frapper dans ses mains en adoptant, dans la plupart des cas, une structure rythmique quelconque. Ainsi en a-t-il été pour l'humanité à ses origines : percuter un objet avec la main, ou avec un autre objet, a sans doute été l'un des tout premiers réflexes « musicaux » de nos lointains parents. C'est dire que la percussion remonte à l'origine des temps. Et l'on peut dès lors s'étonner que, dans notre Occident, elle n'ait eu pendant longtemps qu'une place mineure.

Au Moyen Age et à la Renaissance, hormis sa présence dans certaines musiques guerrières ou royales, la percussion semble presque totalement ignorée. Il faut attendre des compositeurs tels que Lully, Haydn ou Haendel pour qu'elle soit reconsidérée et utilisée de plus en plus souvent, principalement par le biais des timbales, employées dès lors dans l'orchestre tant pour leur rôle rythmique que pour la couleur sonore qu'elles apportent. Dans ce même esprit, Beethoven fait couramment appel à elles dans nombre de ses œuvres, à côté de la grosse caisse, du triangle ou de la cymbale frappée.

Plus tard, c'est la période romantique qui consacre définitivement la timbale, en lui apportant sa dignité instrumentale. On en trouve un profond témoignage dans l'œuvre de Brahms (en particulier dans les *quatre symphonies*), de Tchaïkovsky ou de Wagner. Peu à peu la percussion sort de son purgatoire grâce à des compositeurs qui ont la prémonition d'un possible renouveau de cette nouvelle famille d'instruments. En tête, se trouve Berlioz qui se démène, en vain, pour que soit créée une classe de percussion au Conservatoire de Paris, puis Rimsky-Korsakov et Manuel de Falla qui introduisent au répertoire la caisse claire, le tambour militaire, la cymbale — frappée ou suspendue —, les castagnettes, le tambour de basque, le glockenspiel et le xylophone (qui apparaît pour la 1re fois dans la *Danse Macabre* de Saint-Saëns puis dans le *Carnaval des Animaux*).

Au XXe siècle, la révolution musicale de notre musique contemporaine va de pair avec l'essor de la percussion. Le désir d'écrire une musique différente de celle écrite et jouée traditionnellement se reconnaît dans une expression musicale essentiellement rythmique, échappant par là même aux anciennes formes mélodiques. D'un point de vue purement instrumental, les timbres sont choisis pour eux-mêmes et dorénavant le seul critère de choix résidera dans la beauté du son. Les percussions ne sont plus utilisées pour leur seule ambiance descriptive ou figurative.

Avec Ravel, Debussy annonce de nouveaux horizons, dans *Ibéria* notamment ; mais les véritables pionniers sont Bartok, Stravinsky et surtout Varèse. Précédant la désormais classique *Sonate pour 2 pianos et percussion,* écrite en 1937 par Bartok qui renouvelle l'écriture musicale, Stravinsky, dans le *Sacre du Printemps* (1913), avait réservé aux timbales un rôle prépondérant en en faisant la « moelle épinière de 120 musiciens de l'orchestre ». Puis, avec l'*Histoire du Soldat* et *Noces,* il contribue largement à familiariser le public avec ces instruments longtemps qualifiés de « barbares et sans expression ». Quant à Varèse, il est le premier à avoir, en 1931, proposé avec *Ionisation* une œuvre pour 13 percussionnistes et 35 instruments. Toute sa production sera d'ailleurs en grande partie axée sur la percussion. Quelques années plus tard, J. Cage écrira *Construction in metal no 1* pour percussions métalliques.

Ce désir de trouver des rythmes et des sonorités nouvelles est à la base de la *Création du Monde* (1923) de D. Milhaud, inspirée par le jazz, dans laquelle s'exprime pour la première fois un ensemble cohérent de percussions, nécessitant une technique très particulière et surtout très difficile. « Le final voit un déchaînement de tout un ensemble de percussions : plusieurs toms-toms, une caisse claire, une cymbale suspendue, un wood-block s'expriment et s'entrecroisent en un rythme précis mais rapide. » En 1948, Passerone, fondateur de l'Ecole Française des instruments de percussion, envisage pour le concours de fin d'année du Conservatoire de Paris, un concerto pour percussion sur le modèle de cette *Création du Monde.*

A côté du jazz, les récentes découvertes des musiques extra-européennes révèlent aux musiciens occidentaux des timbres, des instruments et des rythmes inhabituels, qui influencent très profondément leurs productions. En commençant à utiliser fréquemment des instruments non traditionnels (Debussy rêvait de posséder une collection de gongs thaïlandais), ils incitent les percussionnistes à se familiariser avec les techniques du *zarb* iranien, des *derboukas* d'Afrique du Nord, des *cloches* et *gongs* boudhiques, des *sonnailles* hindoues, etc...

Plus près de nous, les œuvres de Messiaen (*Trois petites Liturgies* qui marquent l'avènement du vibraphone), Boulez (*le Marteau sans maître* qui fait appel aux couleurs orientales telles que le *gamelang* de Bali ou la musique traditionnelle japonaise), Jolivet, Xénakis (*Persephassa*), Stockhausen, Penderecki, Serocki, Constant, Kagel, Dao (qui représente une synthèse entre Orient et Occident), etc., continuent à faire évoluer le langage de la percussion.

MUSIQUE & CULTURE

Lorsqu'en 1973, le percussionniste Sylvio Gualda donne pour la première fois un récital de percussion au cours duquel il tient son public en haleine pendant 1 h 1/2, un nouveau pas est franchi. Désormais, la percussion est inséparable de notre XXe siècle.

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG (*)

C'est à la fin de l'année 1961 que se crée en Alsace un ensemble musical unique en son genre, grâce auquel les mélomanes français, ainsi que ceux du monde entier, vont rapidement découvrir la richesse d'un univers quelque peu mystérieux et encore bien mal connu. Réunis à Strasbourg, 6 jeunes percussionnistes de formation classique, profondément motivés pour faire connaître et avancer la percussion, forment sur les conseils de P. Boulez, séduit par ce projet, le Groupe des *Percussions de Strasbourg*. Grâce à l'aide efficace de nombreux musiciens tels que Ch. Bruck, E. Bour ou A. Strobel, ils réussissent à s'imposer peu à peu à l'étranger, et quelques années plus tard, le Ministère de la Culture leur accorde le statut d'ensemble conventionné, ce qui leur permet de se faire connaître dans toute la France.

A ses débuts, cette formation — encore inhabituelle — possédait un répertoire très restreint : *Construction in metal* de Cage, *Cendre* de Ballif, *Toccata* de Chavez, et après autorisation spéciale de Varèse, *Ionisation*, conçue au départ pour 13 exécutants. Mais très vite, les compositeurs les plus éminents écrivent pour le Groupe : Xénakis, Stockhausen, Messiaen (« C'est pour eux que j'ai composé la plupart de mes dernières œuvres)... Vingt ans plus tard, une centaine d'œuvres sont désormais inscrites au programme de l'Ensemble parmi lesquelles nombreuses sont celles qui lui sont dédiées.

L'objectif principal des *Percussions de Strasbourg* est de donner aux instruments de percussion de toutes les musiques (occidentales, orientales et africaines) toute leur signification moderne, en présentant au travers du langage musical contemporain, un répertoire conçu exclusivement pour eux et fondé sur la création de la musique vivante.

Maillon désormais indispensable à notre musique moderne, l'Ensemble participe aux plus grands festivals internationaux, de même qu'il voyage régulièrement, avec ses 3 tonnes de matériel, en Australie, au Japon, en Afrique du Sud... De ces tournées lointaines, *les Percussions de Strasbourg* ont ramené des gongs thaïlandais, des grelots africains, des marimbas, etc., qui leur ont permis non seulement d'enrichir régulièrement leur pool instrumental, mais encore d'améliorer et de faire progresser la facture instrumentale parallèlement aux recherches de certains compositeurs. Ainsi, par exemple, Xénakis a imaginé pour le groupe un ensemble instrumental de 109 sons métalliques différents, répartis en 6 claviers de 19 lames, qui porte le nom de Xi-xen (Xi = six ; Xen = Xénakis).

Percustra :

Estimant nécessaire de faire connaître aux enfants leur expérience de la musique contemporaine écrite pour les instruments à percussion, les *Percussions de Strasbourg* ont mis au point une notation concrète et visuelle permettant « d'accéder à la musique de notre temps en la considérant au travers de la musique traditionnelle ». Les cahiers « Percustra », « route de la percussion », renferment l'essentiel de cette méthode, complétée par des stages organisés régulièrement à l'intention des percussionnistes amateurs et professionnels, ainsi qu'à tous les pédagogues.

Grâce aux efforts conjugués du Ministère de la Culture et de la Communication et des Collectivités locales, les Percussions de Strasbourg ont créé récemment un Centre International de Recherche et de Pédagogie afin de poursuivre leur travail entièrement consacré à faire avancer la percussion.

Les musiciens
Jean Batigne, Gabriel Bouchet, Olivier Dejours, Jean-Paul Finkbeiner, Claude Ricou, Georges Van Gucht.

Bibliographie
- *Cahiers Percustra* - A. Leduc.
- *Les instruments de percussion* - PUF « Que Sais-je » - Jean-Paul Vanderichet (anagramme des noms des 6 musiciens).
- *Les instruments de musique* - Ed. Larousse.

Discographie
Les Percussions de Strasbourg ont enregistré Amy, Boucourechliev, Cage, Messiaen, Ohana, Varèse, Xénakis..., etc., chez Philips, pour la collection *Perspectives du XXIe siècle.* Cette dernière n'étant malheureusement plus rééditée, il vous faudra peut-être courir les disquaires à la recherche des derniers stocks.
Musique et Culture : *Iemanja* de Jean Courtioux.

Renseignements
Percussions de Strasbourg - Place André-Maurois - 67200 STRASBOURG - Tél. (88) 28.54.57.

(*) Cette fiche a été réalisée à l'aide de la brochure de présentation des *Percussions de Strasbourg* qui a été aimablement mise à notre disposition.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

LA MUSIQUE FRANÇAISE DANS LA SECONDE MOITIE DU XIX^{E} SIECLE

C'est dans la seconde moitié du XIXe siècle que se précisent les nouvelles tendances esthétiques en France. Amorcées après la période du Romantisme (1830-1848), qui restera l'apanage de musiciens étrangers venus séjourner en France, elles conduiront après la prise de conscience consécutive au désastre de 1870-71, vers l'hégémonie de l'Ecole française et à l'apogée d'un art national qui va redevenir à partir de 1900 le pôle d'attraction de toute la musique européenne.

— SITUATION DE LA MUSIQUE PENDANT LA PERIODE DU ROMANTISME (1830-1848) —

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

En ce début de siècle, où l'emprise de Beethoven s'est étendue sur toute l'Europe, la musique symphonique débouche en France sur une impasse et se voit abandonnée à des étrangers : **Viotti, Paganini, Chérubini, Spontini, Paeslelo,** des virtuoses tels que **Chopin, Thalberg, Liszt . . .**

LE THEATRE

Le théâtre est au premier plan de la vie musicale et littéraire. L'art italien règne sans partage se pliant aux exigences d'un public avide de prouesses vocales, de grands effets de mise en scène et d'orchestre tapageurs et vains.

Rossini (1792-1868) est à Paris à partir de 1824 et donne ses derniers opéras historiques (*Guillaume Tell . . .*), **Boïeldieu** (1775-1834) tient l'affiche avec ses opéras-comiques (*la Dame blanche, le Calife de Bagdad . . .*).

Toutes les œuvres, romantiques par leur sujet mais de style italianisant, de **Bellini** (1801-1835), **Donizetti** (1797-1848), **Meyerbeer** (1791-1864), qualifié par Wagner de « zéro absolu » et qui anima toute la vie musicale du 2e Empire (*Robert le Diable, les Huguenots...*), connaissent d'étonnants mais éphémères succès.

Des musiciens français suivent cette voie médiocre de la facilité : **Auber** (1782-1871), **Adam** (1803-1856), **Hérold** (1791-1833) et **Halévy** (1799-1862) qui aura Gounod puis Bizet comme élèves.

L'AMORCE D'UN RENOUVEAU (1848-1870)

1848 marque la fin du Romantisme musical en France et, compte tenu de la place prépondérante qu'occupe le théâtre dans la vie musicale et littéraire, c'est à la scène que se dessine la réaction antiromantique et par conséquent anti-italienne.

L'ART LYRIQUE

Le grand opéra historique italianisant continue certes de régner, mais sa décadence va faire place à un art lyrique plus soucieux de musicalité, de mesure et de vérité.

Gounod (1818-1893) avec son chef-d'œuvre *Faust* (1859), ouvre une brèche sérieuse dans l'italianisme et dans l'influence de Meyerbeer, et constitue la première musique de scène proprement française.

La musique de **Massenet** (1842-1912), son rival à la scène, témoigne cependant d'une recherche constante de l'effet et irrite par sa sentimentalité mièvre malgré d'ingénieuses trouvailles mélodiques et dramatiques. Parmi une série de succès sans équivalents, citons *Manon, Werther, Thaïs* et *le Jongleur de Notre-Dame*. Professeur de composition, il a formé une pléiade d'élèves (Charpentier, Bruneau, Rabaud, Schmitt, Koechlin . . .).

Offenbach (1819-1880) appartient, comme Gounod, par sa carrière et ses succès, à à la société frivole du Second Empire. L'histoire de sa vie se confond avec celle de l'opérette dont il est le créateur : *la Belle Hélène, la Vie Parisienne, Orphée aux Enfers . . .*

Berlioz (1803-1869) ce musicien romantique, bien français, reste totalement incompris sous le règne de Meyerbeer. Ses dernières œuvres lyriques correspondent pourtant aux premiers signes du renouveau lyrique : *l'Enfance du Christ* (1854), *Béatrice et Bénédict* (1862), *les Troyens . . .* Son génie et son œuvre impressionnent cependant profondément l'Ecole Russe (Rimsky-Korsakov), Allemande (Liszt, Wagner, Brahms) et montre dans quelle voie la musique symphonique française, délivrée du despotisme de la scène, devra désormais s'engager.

LES FORMES INSTRUMENTALES

Après 1850, au lendemain de la mort de Chopin et du départ de Liszt, des instrumentistes-compositeurs sensibles aux efforts de Berlioz, vont essayer de faire revivre la musique instrumentale : les pianistes **Bizet** *(Symphonie en ut, 1855)* et **Saint-Saëns** *(Trio en fa, 1867)*, le violoniste-altiste **Lalo** (*Sonate pour piano et violon, 1855*) et l'organiste César **Franck** *(Six pièces, 1862).*

LA RENAISSANCE DE LA MUSIQUE FRANÇAISE APRES 1870

Le désastre de 1870-71 a des répercussions particulières dans la conscience des musiciens et marque un tournant capital dans l'évolution de la musique française.

Les formes sérieuses, vocales et instrumentales, sont remises à l'honneur, favorisées par la multiplication des associations de concerts (Colonne, Lamoureux, Concerts du Conservatoire, Société Nationale de Musique) qui révèlent les chefs-d'œuvres longtemps ignorés voire dédaignés. L'opéra se libère de l'emprise wagnérienne, l'art instrumental

connaît un essor nouveau et la mélodie s'impose comme forme musicale typiquement française.

LES ARTISANS DU RELEVEMENT DE LA MUSIQUE PURE

Au sein de la Société Nationale de Musique, créée en 1871 et qui fut l'un des moteurs du relèvement, s'affrontent deux tendances opposant les « post-romantiques », héritiers directs des romantiques d'Outre-Rhin (Franck et ses disciples) et les « néo-classiques » (Saint-Saëns, Lalo) dont la devise « Ars Gallica » indique clairement les buts poursuivis.

- **Franck** (1822-1890) est le véritable créateur de l'Ecole Symphonique française moderne, dont l'enseignement détourna les compositeurs d'un wagnérisme désuet en leur ouvrant la voie de la pure tradition française. La musique de Franck, avant tout un art d'expression, use d'un langage résolument neuf : *Variations symphoniques, le Chasseur Maudit, Sonate pour piano et violon, les Béatitudes, Symphonie en ré mineur (1888)...*

Successeur de Saint-Saëns à la présidence de la S.N.M., il fut le véritable maître de jeunes musiciens, élèves et disciples groupés autour de lui, tels Duparc, d'Indy, Lekeu, Bordes, Chausson, Ropartz, Pierné...

- **Saint-Saëns** (1835-1921). Au cours d'une très longue carrière, toute vouée à la remise à l'honneur des formes instrumentales, le fondateur de la S.N.M. a défendu contre vents et marées, la reconquête des vertus classiques de rigueur, de clarté, de sobriété, héritées des grands maîtres classiques. Citons *le Rouet d'Omphale, la Danse macabre, Samson et Dalila, la 3e Symphonie avec orgue (1888)...*
- **Lalo** (1823-1892), le troisième grand symphoniste de cette période, fait preuve d'une invention mélodique, rythmique et orchestrale plus personnelle et plus constante dans sa recherche de renouer avec une tradition nationale à travers Berlioz et les classiques. On lui doit entre autres : *le Troisième Trio, la Symphonie espagnole, la Rhapsodie norvégienne, la Symphonie en Sol mineur (1888)...*

LE BALLET

Coppélia (1870) et *Sylvia* (1876) de Léo **Delibes** (1836-1891) marquent la décadence des spectacles chorégraphiques de style franco-italien (Adam, *Giselle* - Thomas, *Gypsy, Betty...*) et amorcent le style du ballet symphonique dont *Namouna* (1882) de **Lalo** et *les Deux Pigeons* de **Messager** seront les chefs-d'œuvre du genre avant les poèmes chorégraphiques de Diaghilev adaptés sur de véritables œuvres symphoniques.

LA MELODIE

Le déclin de la romance, bien que régénérée par Gounod, cède le pas à la « mélodie française » qui devient un genre indépendant, plus soucieux de traduire les nuances, le sens intime et les contours du poème. **Lalo, Duparc** (1848-1933), **Chausson** (1855-1899), **Chabrier, Fauré** et **Ropartz** (1864-1955) conduiront cette forme à son apogée.

L'OPERA : LES PROPHETES D'UN AGE NOUVEAU

La musique est à la veille d'un nouveau tournant. Zola publie *l'Assommoir* (1877) et ouvre la voie au naturalisme. La première exposition impressionniste a lieu en 1874, à Paris. La rencontre avec les poètes symbolistes, les peintres impressionnistes et la littérature naturaliste sera à l'origine d'un renouveau musical dont Bizet et Chabrier font figure de prophètes.

- **Bizet** (1838-1875) : C'est avec *l'Arlésienne* (1872) et *Carmen* (1875), symbole de la réaction esthétique anti-wagnérienne, que Bizet se démarque des conventions de l'opéra romantique et ouvre une voie nouvelle par la naissance d'un opéra-comique réaliste, évocateur, grouillant de vie et de passion, se retrempant aux sources populaires. Par son naturalisme qui fit scandale, *Carmen* préparait les drames naturalistes sur des livrets de Zola, de **Bruneau** (1857-1934) : *Messidor, l'Enfant Roi*, et de **Charpentier** (1860-1956) : *Louise*.
- **Chabrier** (1841-1894) : Ami de Manet et de Verlaine, admirateur de Franck, source d'inspiration pour Debussy, Ravel et Auric, Chabrier est un artiste authentiquement français par sa délicatesse, sa franchise, son humour truculent. Son esprit et ses innovations influenceront jusqu'au « groupe des Six ». Retenons : *le Roi malgré lui, Gwendoline, España* (1883), *la Bourrée fantasque* et les mélodies où il intronise définitivement l'humour : *Ballade des gros dindons, Pastorale des Cochons roses...*

VERS L'APOGEE D'UN ART NATIONAL

Avant que ne surgisse Debussy, et au lendemain de la mort de Franck, **Fauré** et d'**Indy** sont les plus grands compositeurs-professeurs au contact desquels se formeront Ravel, Schmitt, Roussel...

- **Fauré** (1845-1924) : L'œuvre de ce musicien fécond, élève de Saint-Saëns, se caractérise par une harmonie subtile, un discours clair et mesuré, une concision toute classique, un art qui « se réclame autant de l'intelligence que de la sensibilité. » (*Caligula, Masques et Bargamasques, Pénélope,* de nombreuses mélodies et de la musique de chambre).
- **D'Indy** (1851-1931) : Pionnier de la S.N.M., il fonde en 1896 la Schola Cantorum pour perpétuer l'enseignement de son maître César Franck. De nombreux musiciens dont Roussel et Vierne, se formeront à l'école de ce grand symphoniste ; *Symphonie Cévenole* (1886), *Premier Quatuor, Poème des rivages...*

Après avoir largement rattrapé son retard, rénové l'opéra et le ballet, consacré le genre de la mélodie, remis à l'honneur les formes instrumentales, la musique française s'achemine vers l'apogée d'un art national dont le rayonnement s'étendra sur tous les pays étrangers. Au seuil du XXe siècle, une nouvelle page va être tournée : ce sera l'œuvre de **Debussy, Dukas, Ravel, Roussel, Schmitt...**

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

LA MUSIQUE HONGROISE
1. Des origines à Kodály

D'après Emile Haraszti (1), "l'histoire de la musique hongroise est l'histoire de la lutte de la mélodie touranienne et de la technique européenne", autrement dit celle de la lutte entre le fond oriental de la musique hongroise et les influences incessantes de la musique occidentale. Ce n'est qu'au XIXe siècle que les Hongrois "rendent les armes" provisoirement devant la musique occidentale, et encore sous condition d'une prise en compte d'éléments stylistiques locaux. Le XXe siècle a l'honneur d'avoir fait renaître la musique hongroise authentique, grâce, surtout, à Bartók et Kodály (2), par une redécouverte de l'immense mémoire musicale du terroir hongrois, du trésor artistique que constitue son folklore

I. LE FOLKLORE HONGROIS (GENERALITES)

D'une richesse et d'une variété très grande, le folklore hongrois a été d'abord étudié par Béla Vikar au siècle dernier, puis surtout à partir de 1905 par Bartók et Kodály lors de multiples randonnées à travers les campagnes, armés du phonographe Edison. Les quelque trente-mille mélodies populaires actuellement collectées ont été classées en trois catégories, qui reflètent dans une certaine mesure le déroulement historique de la musique hongroise.

1- Mélodies de style "ancien" : chants dont l'origine se perd dans la préhistoire de la musique hongroise ; ils sont constitués de strophes de 4 vers isométriques dont la mélodie fait coexister le rythme de danse binaire ("tempo giusto") et le "parlando", (avec de nombreux ornements vocaux), et emploie les échelles de cinq sons sans demi-tons (*gamme pentatonique*). Ces chants s'apparentent à ceux des autres peuples finno-ougriens et turco-mongols (voir chapitre II). Ils ne constituent pas plus de 5% du répertoire populaire hongrois.

2- Mélodies de style "récent" (3) : elles se caractérisent par la même structure strophique que les précédentes, le 3e vers étant plus libre ; l'échelle pentatonique est augmentée de sons intermédiaires ; le rythme de danse binaire ("tempo guisto") prédomine mais s'adapte à la prosodie de la langue, et les ornements vocaux perdent de leur importance ; la forme architecturale est plus structurée. Ce groupe de mélodies, représentant environ 30% de l'ensemble, est le plus caractéristique et le plus homogène du folklore hongrois.

3- Mélodies de style "mixte" : ce groupe rassemble de façon hétéroclite toutes les mélodies qui ne sont pas classées dans les deux premières catégories : chansons d'origine étrangère, pièces instrumentales, emprunts à la musique savante, chansons et rondes enfantines (il faut noter que celles-ci sont très souvent des vestiges de rites magiques chamaniques très anciens, de même que les *nénies*, les "chants de solstice d'hiver", etc...), *kolomeïkas* (danses ukrainiennes au rythme carré -cf. chap. IV). Le troisième groupe comprend plus de 60% des mélodies populaires (4).

II. ORIGINES

Le peuple hongrois (les Magyars) s'est constitué vers le début de notre ère, en Asie centrale, issu de la fusion d'un peuple finno-ougrien de pêcheurs et chasseurs nomades et d'un peuple turco-mongol de guerriers, d'une culture plus raffinée. (La langue hongroise est de racines finno-ougriennes). Après une longue migration vers l'Ouest, les Magyars conquièrent le bassin du Danube (où se situe la Hongrie actuelle) à la fin du IXe siècle et choisissent Árpád comme roi en 895. Les tribus hongroises continuent à exercer leurs vertus guerrières sur les peuples voisins, jusqu'à leur défaite à Augsbourg (995).

Les nombreux témoignages grecs, byzantins et arabes sur la culture des Hongrois primitifs concernent très peu la musique : chants en l'honneur de la terre, festivités données aux sons des **koboz** (cithare) et des **fistulas** (chalumeaux), chansons, danses... Les seuls véritables vestiges de cette musique se trouvent dans le folklore hongrois (cf. chap. I).

III. LE MOYEN AGE

L'évangélisation des Hongrois, allant de pair avec l'organisation nouvelle de la société en monarchie féodale, commence au Xe siècle et s'intensifie à partir du couronnement d'Etienne 1er (1001), qui ouvre le pays aux influences occidentales et instaure la paix intérieure et extérieure. Hormis l'épisode tragique de l'invasion mongole (milieu XIIIe siècle), le Moyen Age est une période d'expansion politique et culturelle de la Hongrie, qui développe des relations suivies avec le Saint-Empire, Byzance, la Pologne, la Bohême et surtout la France. Deux principales périodes peuvent être distinguées :

1- Du XIe au XIIIe siècle : La Hongrie reçoit l'influence de la poésie lyrique française (troubadours et trouvères). Ainsi, le troubadour Peire Vidal visite la Hongrie vers 1200, et le roi Béla III envoie en 1192 un clerc à Paris pour y étudier la musique. Bientôt, de nombreux étudiants hongrois fréquentent les Universités européennes. Néanmoins, tous les textes musicaux que l'on conserve de cette période sont liturgiques (les *Codex*, livres de chants liturgiques) témoignant d'une pratique approfondie du chant grégorien dans le pays, associée à la floraison des monastères et des églises. Dès le milieu du XIIe siècle, les moines hongrois ont tendance à développer et à transformer les mélodies grégoriennes en les adaptant au goût local (*Antiphonaire de Graz*). Cela montre que la musique religieuse, en se répandant dans toutes les cou-

ches de la population, subit l'influence d'une musique populaire très vivante, qui, à son tour, est influencée par la musique religieuse. La musique populaire profane est cultivée par les jongleurs, les chanteurs (*enerkus*), les joueurs de cithares *koboz*, les joueurs de vielle (*hegedüs*), de chalumeau (*sipos*), de luth (*lautos*), etc...
La dynastie des Árpáds'éteint en 1301, laissant place à la dynastie française des Anjou.

2- Du XIVe siècle au début du XVIe siècle :Sous le règne brillant des Anjou, des Luxembourg et des Jagellons, la Hongrie connaît son apogée politique, en même temps qu'une grande floraison artistique, notamment musicale. Les influences allemande, flamande et italienne deviennent prépondérantes.

La musique de la cour royale de Buda prend une ampleur nouvelle par ses ensembles d'instruments (trompettes, luths, cors, chalumeaux, cornemuses...) et ses chanteurs. Les Anjou instaurent une tradition de musique profane savante (poèmes lyriques amoureux, surtout). A la suite des trouvères français, les *minnesänger* allemands affluent, adaptant leur répertoire au public hongrois, tandis que se multiplient les chanteurs de geste (*regös*) hongrois et slaves. La musique religieuse continue à se développer, de plus en plus "magyarisée", comme en témoigne la compilation de mélodies grégoriennes effectuée par un dominicain hongrois sur l'*Hymne à sainte Elisabeth de Hongrie* (XIVe s).
Avec l'avènement de Mathias CORVIN (1458-1490), vainqueur des Turcs, la Hongrie atteint le sommet de sa puissance économique et militaire, ainsi que celui de son rayonnement artistique. Le roi et son épouse italienne Béatrice de Naples encouragent fortement les arts et la musique, développant notamment une chapelle de chanteurs enviée par le pape lui-même. De nombreux musiciens italiens viennent en Hongrie, introduisant l'art polyphonique franco-flamand et italien. L'humanisme de la Renaissance italienne trouve en Hongrie un terrain très favorable.
Le style, les danses et chants hongrois commencent à être connus en Europe par l'intermédiaire des nombreux musiciens hongrois engagés dans les cours et chapelles étrangères.

Après la mort du roi Mathias, les Jagellons ne peuvent maintenir la puissance politique de la Hongrie face aux appétits de l'Empire ottoman et des Habsbourg d'Autriche. La terrible défaite de Mohács (1526) livre bientôt la plus grande partie de la Hongrie aux Turcs, tandis que l'Autriche occupe l'essentiel du territoire restant. Pendant 150 ans, la Hongrie est divisée en 3 régions : provinces sous domination turque, provinces sous domination autrichienne et Transylvanie, érigée en principauté libre par Soliman le Magnifique (1541).

IV. XVIe ET XVIIe SIECLES

• Sous l'occupation turque, la Hongrie ne connaît que misère et dépeuplement. Néanmoins, l'influence de la musique des vainqueurs ranime le vieux fond oriental du folklore magyar, l'aidant à retrouver une part de son identité première, quelque peu masquée par les influences occidentales. Les Tziganes, itinérants jouent aussi ce rôle de révélateur de la musique hongroise antique.

Dans les provinces soumises à l'Autriche, les incursions turques, les exactions autrichiennes et les rivalités intérieures ne laissent guère plus de répit à la population. Mais les malheurs agissent comme un ferment nouveau pour le nationalisme hongrois, dont les aspirations ne pourront se réaliser qu'au XIXe siècle.

• Les chants de *kuruc* (partisans), communs aux seigneurs et au peuple, constituent la plus remarquable manifestation de cette résistance nationale aux divers occupants. Ils sont encouragés par les princes Thököly et François II Rákóczi (5). Représentant le style baroque hongrois, les chants de *kuruc* sont accompagnés par le *tarógató* (chalumeau d'origine turque), le *cymbalum* et les violons, tous instruments souvent joués par les tziganes.
En Transylvanie indépendante, une vie culturelle et musicale se développe de façon brillante : en 1553, l'imprimeur Hoffgreff publie un recueil de poésie chantée et, l'année suivante, la *Chronique* de Sebestyen TINODI, (1556), recueil de chants épiques, aboutissement des traditions orales des chanteurs de gestes des époques précédentes. Tinodi y opère la synthèse équilibrée d'éléments musicaux hongrois et étrangers, populaires et savants. Ces chants furent très célèbres dans toute la Hongrie à leur époque, comme en témoigne la survivance de plusieurs d'entre eux dans le folklore hongrois.

• Au XVIe siècle se développe aussi le genre vocal épique des "belles histoires" (*széphistoriak*), chants accompagnés en forme de contes fantastiques ou histoires moralisantes à sujets amoureux (G. Enyedi, A. Gyergai).

• La musique instrumentale, en particulier celle de luth, connaît une floraison importante avec les frères NEUSIEDLER et surtout Valentin BAKFARK (1507-1576), auteur d'oeuvres de grande envergure pour le luth (*Fantaisies*), et qui voyage dans toute l'Europe.

• A la même époque, la religion réformée pénètre en Hongrie, devenant très vite majoritaire et modifiant profondément la vie culturelle du pays. La musique protestante, luthérienne ou calviniste, se développe d'abord sous forme de *Graduels* et recueils de chants, encore marqués par le chant grégorien, et influencés par les mélodies luthériennes allemandes et les cantiques populaires (*Odes scolaires* de J. Honterus, 1548). Vers la fin du siècle, tous les Psaumes sont traduits en hongrois et adaptés aux mélodies françaises du *Psautier* huguenot.

• La réaction de l'Eglise catholique est d'adapter des mélodies protestantes et d'admettre les cantiques populaires précédemment refusés officiellement. Leur propagation (*Cantus catholici*, 1651) entraîne un retour d'une grande partie de la population hongroise au culte romain . (Il faut noter que la Transylvanie proclame dès le XVIe siècle l'égalité des religions).

• Au XVIIe siècle, les "fleurettes", chants d'amour profanes, jouissent d'une grande vogue.

Bien que d'origines très anciennes (Moyen Age, XVI[e] siècle), ils ne sont notés qu'à la fin du XVII[e] siècle. Les mélodies en sont d'origine très cosmopolite.

• Les grandes résidences princières hongroises (Bátori, Esterházi...) jouent alors un rôle primordial dans le développement d'une musique savante d'influence occidentale. (Ce fait s'accentuera encore au XVIII[e] siècle). Il en est de même de certaines villes, comme Poszony (Bratislava). Les princes font venir des virtuoses italiens, allemands et français, entretiennent des orchestres et des choeurs permanents et rehaussent leur faste par des représentations théâtrales brillantes, où le style de l'opéra italien triomphe bientôt.

• Aux XVI[e] et XVII[e] siècles, le style de l'*ungaresca*, danse binaire très rythmée issue des chants de *kuruc*, envahit les recueils de musique instrumentale, pénétrant même les répertoires de toute l'Europe. Les "danses de porchers" (*hajdu*) du folklore hongrois en gardent encore la trace vivante, ainsi que la célèbre danse *kolomeïka*, qui apparaît aussi à cette époque dans la musique populaire, bientôt adoptée dans la musique savante et préfigurant le *verbunkos* (cf. chap. V)

V. XVIII[e] ET XIX[e] SIECLES

Avec le retrait des Turcs, battus à plusieurs reprises, la Hongrie est entièrement annexée par la Maison d'Autriche, mais revendique aussitôt son indépendance, qu'elle n'obtiendra finalement qu'en 1918.

• Au XVIII[e] siècle, la petite noblesse protestante joue le rôle de classe moyenne, en l'absence de bourgeoisie véritable. Les collèges calvinistes sont particulièrement importants dans le renouveau musical, par les chorales qu'ils entretiennent et les recueils de chants qu'ils diffusent (Collèges de Debrecen, de Sarostapak). Ces chants montrent toute la dimension de l'influence occidentale, notamment en ce qu'ils reflètent l'apparition d'un style rococo hongrois, caractérisé par une alliance originale entre la poésie et la musique, le sentiment de la nature, l'influence de la poésie métrique occidentale, la prise en compte très importante de la langue populaire.

• Parallèlement, les grandes résidences seigneuriales deviennent de véritables cours princières, rivalisant parfois par leur faste avec de grandes cours européennes (Vienne, Versailles, Potsdam...). Le prince Esterházy prend Joseph Haydn comme maître de chapelle et entretient une "musique" très nombreuse qui le suit dans ses déplacements. Michel Haydn et Karl Ditters von Dittersdorf sont maîtres de chapelle de l'évêque de Nagynárad et Albrechtberger occupe les mêmes fonctions à Györ. Les princes hongrois jouent un rôle important dans l'établissement du style classique dit "viennois", au même titre que la Bohême et l'Autriche.

• Le style classique viennois se manifeste indirectement dans le folklore par le style *verbunkos*. Le *verbunkos* est à la fois une danse de recrutement de soldats et la musique qui l'accompagne. Il apparaît au XVIII[e] siècle, cristallisant plusieurs éléments musicaux en une forme musicale homogène : rythme de danse très marqué, venu de la *kolomejka*, mélodie capricieuse d'influence tzigane, forme classique. Il se compose d'une danse lente (*lassu*) suivie d'une danse rapide (*friss*) ; la partie lente peut revenir à la fin, ou bien la partie rapide, qui est alors ornementée et accelérée. Dans la pratique, la forme générale est libre, laissant beaucoup de place à l'improvisation. On y retrouve néanmoins le sens du contraste et l'équilibre du style classique. Le *verbunkos* va constituer au XIX[e] siècle la musique représentative de l'esprit national hongrois et donner l'illusion qu'il en forme l'essence, alors qu'il est assez éloigné des mélodies populaires authentiques. Trois principaux compositeurs cultivent le *verbunkos* : Janos BIHARI (1764-1827), tzigane, violoniste virtuose et joueur de cymbalum, Janos LAVOTTA (1764-1820), musicien d'origine noble, principal représentant du nouvel art musical hongrois, et György CSERMAK (? - 1822), d'origine tchèque, le premier à introduire le *verbunkos* dans la musique savante de forme occidentale.

• Le XIX[e] siècle, en même temps que l'ère du style national hongrois, est aussi celle d'un grand renouveau musical et théâtral en Hongrie, dont les principales étapes, après la 1[ere] représentation d'opéra en langue hongroise en 1790 à Buda, sont les suivantes (essentiellement à Pest) :

- de 1813 à 1834 : constitution des 1ers quatuors et des 1ères sociétés musicales
- 1836 : fondation de la Société pour l'enseignement de la musique (qui devient en 1840 l'Ecole Nationale de Musique)
- 1837 : fondation du Théâtre National Hongrois
- 1840 : représentation de *Mária Bathori* de Erkel
- 1853 : fondation de l'Orchestre Philharmonique par Erkel
- 1875 : fondation de l'Académie Nationale de Musique (Conservatoire)
- 1884 : fondation de l'Opéra National.

Les autres villes voient elles aussi la multiplication des sociétés de musique et des concerts.

• L'opéra national hongrois naît surtout grâce à Ferenc ERKEL (1810-1893), auteur de *Mária Bathori* (1840), *László Hunyadi* (1844), *Bánk bán* (représ. en 1861), *György Dözsa* (1867), *Les héros anonymes* (1880) et *Le roi Etienne* (1885), tous d'inspiration patriotique, et dont le plus célèbre en Hongrie est *László Hunyadi*, représenté en pleine période révolutionnaire.

Le grand soulèvement de 1848 est férocement réprimé , mais entraîne en 1867 l'instauration du *régime dualiste*, sous le nom d'Autriche-Hongrie : l'empereur d'Autriche est aussi roi de Hongrie et le pays jouit désormais d'une large autonomie administrative. Ce système durera jusqu'en 1918. En 1873, les villes de Buda et Pest, séparées par le Danube, s'unissent, et Budapest est proclamée capitale du royaume de Hongrie.

• Vers 1835 apparaît un nouveau genre instrumental, la *csárdás*, danse de la haute société, comme le *kortánc* (sorte de quadrille), mais beaucoup plus rustique dans son allure. La *csárdás*, dans laquelle se retrouvent des éléments du *verbunkos*, est rapidement adoptée par les milieux populaires. Le plus célèbre compositeur de *csárdás* est alors Mark ROZSAVÖLGYI (1787-1848), auteur également d'opéras, d'un *Rondo à la Hongroise* et du *Chant national de joie*, composé pour l'inauguration du Théâtre national. Son oeuvre a influencé Erkel et Liszt.

• Franz LISZT (Liszt Ferenc en hongrois) (1811-1886) est le plus grand compositeur hongrois de son siècle (6). Musicien universel, à l'âme profondément romantique, virtuose adulé, Liszt reste toute sa vie fortement attaché à sa terre natale, comme le montrent des oeuvres telles que *Hungaria* (1854), *La légende de sainte Elisabeth* (1865), la *Messe du Couronnement* (1866). L'inspiration hongroise de Liszt se révèle également dans ses très célèbres *Rapsodies*, qui sont des paraphrases de thèmes de compositeurs hongrois de son temps, les deux *Marches hongroises*, le *Carnaval de Pest*, la *Fantaisie hongroise* pour piano, les *Mélodies hongroises*, la cantate *Ungaria*, les *Cinq chansons populaires hongroises*, la *Csárdás macabre*, les *Portraits historiques hongrois* pour piano... Néanmoins, la musique d'inspiration hongroise de Liszt est éloignée des véritables sources paysannes de son pays, alors ignorées de l'élite cultivée des villes. Pour Liszt, le folkore hongrois s'exprime surtout dans le *verbunkos* et la *csárdás* des Tziganes, qu'il traite par un langage musical formé à l'école romantique allemande.

• A côté de Liszt, nous trouvons le grand compositeur Mihály MOSONYI (1815-1870), musicien d'une grande érudition notamment en ce qui concerne la musique populaire de son époque. Mosonyi eut une influence importante sur Erkel et sur Liszt, qui lui rendirent tous deux hommage. Son oeuvre comprend entre autres les opéras historiques *Szép Ilon* (1861) et *Álmos* (1862), la *Fête de la Purification des Hongrois à la rivière Ung* (1860), le *Graduel* et *l'Offertoire* pour la *Messe d'Estergom* (*Messe de Gran*) de Liszt (1856)...

• Vers la fin du siècle, des musicologues commencent à pencher sur le folklore authentique, comme Béla VIKÁR, inaugurant un grand mouvement de renouveau musical.

VII. LE XXe SIECLE

A la fin du siècle dernier et au début de notre siècle, la Hongrie connaît une période de bouillonnement intellectuel et artistique, parallèlement à une agitation politique croissante. Deux très grandes personnalités marquent la première moitié du siècle sur le plan musical : Zoltán KODÁLY et Béla BARTÓK (2). Outre leur importance immense dans la redécouverte du folklore hongrois, Kodály et Bártok sont des compositeurs de premier plan du XXe siècle.

1- Zoltán KODÁLY (1882-1967) est l'un des premiers à prendre en compte l'impressionnisme musical français (*Méditation sur un motif de Debussy*, 1906). Ses grandes oeuvres d'inspiration hongroise (*Psalmus hungaricus*, *Háry János*, *Soirée des fileuses sicules*, *Chants de Karád*, etc...) sont à mettre en parallèle avec l'action dynamique et efficace qu'il sut mener pour l'établissement de structures musicales cohérentes en Hongrie et d'un système d'enseignement de la musique exemplaire.

2- Béla BARTÓK (1881-1945), après une période post-romantique, conquiert un style personnel d'une modernité, d'une puissance et d'une rigueur exceptionnelles, sous l'influence des recherches folkloriques entreprises avec Kodály. Outre des oeuvres directement inspirées par la musique populaire (*Danses populaires roumaines*, *15 chansons paysannes hongroises*, *Noëls roumains*, *Scènes de villages*, *20 Chansons populaires hongroises*...), Bartók opère une véritable synthèse des éléments fondamentaux du folklore d'Europe centrale et orientale (cellules rythmiques et mélodiques, modes, mesures, timbres...) et d'un langage savant très élaboré (formes, constructions architectoniques, contrepoint, harmonie...) (7) : *Sonate pour 2 pianos et percussion*, *Concerto pour orchestre*, *Musique pour cordes, percussions et célesta*, oeuvres théâtrales(*Le Mandarin Merveilleux*, *le Château de Barbe-Bleue*), *Quatuors à cordes*, *Concertos pour piano et orchestre*, *Sonate pour piano*, *Contrastes* pour clarinette et piano...

• L'extraordinaire renouveau musical hongrois se poursuit dans le sillage de Kodály avec László LAJTHA (1892-1963) (le "3e grand"), Pal KADOSA, György RÄNKI, András MIHÁLY...

Depuis les années soixante, une importante école d'avant-garde s'est développée en Hongrie, avec, entre autres, K. LENDVAI, A. BOZAI, G. KURTAG, Z. DURKÓ, E. PETROVICS...

Cette période contemporaine fera l'objet d'une seconde fiche historique sur la Hongrie.

---

(1) E. Haraszti : *La musique hongroise* - Paris, Ed. Laurens, 1933
(2) cf. fiches biographiques *Bartók* et *Kodály*.
(3) Par "récent", il faut entendre ce qui est apparu dans le courant de l'histoire, relativement à l'aspect préhistorique des mélodies du groupe 1.
(4) D'après J. Vigné et J. Gergely (*La musique hongroise* - coll. "Que sais-je ?"), beaucoup de mélodies classées par Bartók dans le 3e groupe devraient l'être dans le 1er groupe.
(5) La célèbre *Marche de Rákóczi* de Berlioz fut probablement inspirée par des chants *kuruc* à János Bihari (voir chapitre suivant).
(6) cf. fiche biographique et fiches analytiques *Les Préludes*, *Mazeppa*, *2e Rapsodie hongroise*
(7) cf. l'ouvrage *Bartók, sa vie et son oeuvre* Ed. Boosey and Hawkes (1968), chapitre "Formes et harmonies bartokiennes" par Ernö LENDVAI.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88.31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CES

FICHE HISTORIQUE

LA MUSIQUE DU JAPON

La position insulaire du Japon et la proximité de la Chine ont constitué des facteurs déterminants de son évolution politique et culturelle.

Après avoir assimilé de nombreuses et importantes influences indo-asiatiques, le Japon sait, dès le Moyen Age, trouver et préserver son identité culturelle propre, notamment sur le plan musical. Et il est étonnant de constater que les principaux genres de son art musical, jusqu'aux plus anciens, ont survécu à travers les siècles et sont restés vivaces au sein de sa tradition.

L'histoire de la musique japonaise peut se découper en cinq grandes périodes.

Chinnen : Jeune fille jouant du koto (1834)

I. LA HAUTE ANTIQUITÉ : de l'âge de pierre au début du VIe siècle

Il semblerait que dès le début de l'âge de pierre la musique ait joué un rôle important au Japon. C'est une musique essentiellement fonctionnelle, liée au chant et à la danse (caractère fondamental qu'elle conservera jusqu'à nos jours), qui joue soit un rôle rituel et magique (pour ce peuple agricole, la consultation des divinités qui commandent au climat domine la vie religieuse), soit un rôle de divertissement (chants et danses populaires exécutés au cours de joyeuses fêtes paysannes). Des annales chinoises du IIIe siècle disent assez la vitalité de la musique antique japonaise.

Le *Kojiki* (712), premières annales du Japon, décrit le peuple japonais comme une race «gaie, guerrière, amie du chant et des plaisirs de l'existence». Il nous révèle d'autre part l'utilisation d'instruments tels que la cithare (*koto*), la flûte sphérique en pierre (*fue*), le tambour sablier (*tsuzumi*), la cloche (*suzu*), etc...

II. LA BASSE ANTIQUITÉ : du Ve au XIIe siècle

La Basse Antiquité est marquée par l'introduction de musiques étrangères venues du continent, particulièrement de la Chine et de la Corée.

■ L'époque Asuka (592–628) connaît le déferlement du Bouddhisme, qui institue une musique liturgique très raffinée, de caractère rituel. Sous l'influence de musiciens coréens tels que Mimashi et Nakayashi sont introduites des danses sacrées avec masques, appelées **Gigaku**, accompagnées par un tambour du même nom. Il revient aussi à Mimashi, fixé à la cour impériale à partir de 613, d'introduire de nouveaux instruments, ainsi que des pantomimes mêlées d'acrobaties, de tours et de danses, les **Sankangaku.**

■ L'époque Nara (1) (710–794) voit une nouvelle vague d'influence chinoise, tout particulièrement de la musique de cour de la dynastie T'ang, qui se concrétise par l'avènement du genre du **Gagaku.** L'empereur Mommu (qui règna de 697 à 707) avait déjà élevé le *Gagaku* au niveau d'une véritable institution avec la création du *Gagaku-Ryô*, office impérial chargé de la musique. On y veille à la bonne exécution de la musique chinoise des T'ang à côté de celles des trois royaumes de Corée et d'Asie du Sud-Est (dans lesquelles on retrouve les influences mongoles, indiennes et persanes).

Musique de cour qui pendant plus de douze cents ans va rester le privilège d'une élite, le *Gagaku* est réservé au Palais Impérial et aux grands temples de la religion Shintô (2). Elle est pratiquée par des musiciens à qui interdiction est faite de jouer toute autre musique et qui transmettent leur art de père en fils pendant des générations.

(1) Nara : première capitale impériale du Japon.
(2) Culte panthéiste et animiste plus ou moins lié au culte de l'empereur, qui assimile très tôt la musique de Gagaku jusqu'à en faire un élément indissociable de son rituel.

MUSIQUE CULTURE

Le *Gagaku* est également la seule musique japonaise qui s'écarte de la monodie, grâce à l'orgue à bouche *shô* (3) qui donne plusieurs sons simultanés.

■ A l'époque Heian (4) (794—1191), la musique *Gagaku* gagne la faveur de l'aristocratie, tandis que les anciennes danses **Kagura** (culte Shintô) adoptent la musique *Gagaku*.

Une nouvelle organisation impériale de la musique protège la composition et la pratique musicale des influences étrangères et codifie strictement l'usage de certains types de musique. Le privilège du *Gagaku-Ryô* est contrebalancé par la création d'un second département musical, l'*Outadokoro*, qui puise largement dans les sources populaires et sauve l'ancienne musique sacrée du Japon.

Parallèlement, et pour la première fois, se développe une **musique instrumentale** en tant que telle, de caractère intimiste, dans laquelle flûte, *koto*, *biwa*, etc... font parler les sentiments.

Dans le même temps, on assiste à l'introduction de la psalmodie bouddhiste **Shômyô**, originaire de l'Inde.

III. LE HAUT MOYEN AGE : du XIIe au XVIe siècle

Le Moyen Age est une période de profondes mutations sociales et politiques. Alors qu'au XIIe siècle, l'art religieux bouddhique atteint son apogée, le déclin de la puissance impériale voit se développer de sanglants conflits internes qui finissent par imposer des structures féodales aux mains de puissants suzerains.

■ L'époque Kamakura (1192—1337), au cours de laquelle s'établit le premier gouvernement féodal des Shôgun, voit fleurir un genre nouveau, le **Heiké-biwa**, exigeant une technique vocale très particulière. S'appuyant sur de nouvelles formes littéraires, le récit historique de l'épopée guerrière des Taïra et de Minamoto (dont le fameux *Heiké monogatari*), le *Heiké-biwa* est chanté par des moines itinérants aveugles s'accompagnant au luth *biwa*.

Le déclin du pouvoir impérial entraîne celui des formes musicales favorites de la Cour, dont le *Gagaku*. Dans l'atmosphère guerrière d'alors s'épanouit un nationalisme exacerbé qui favorise la musique populaire, elle-même fortement influencée par la musique bouddhique. Ainsi, parallèlement au répertoire **Bugaku** (forme dansée du *Gagaku*), on assiste au développement des **Sangaku** («divertissements variés»), qui donneront naissance au **Sarugaku** («danses de singes») et au **Dengaku** («danses rustiques»). Ces deux genres de danses, arrivées à un haut niveau artistique, joueront un rôle déterminant dans l'évolution du théâtre japonais de l'époque suivante.

■ L'époque Muromachi (ou Ashikaga) (1338—1573) est marquée par le pouvoir grandissant de la classe guerrière des *samuraï*, qui tend à infléchir l'évolution de la littérature et des arts. L'on assiste à la disparition progressive des traits de caractères étrangers qui émaillent la musique japonaise et à une affirmation de celle-ci conduite par un facteur commun : la musique bouddhique.

Cette évolution se traduit par l'avènement au XIVe siècle de l'une des plus grandes réussites du génie artistique japonais : le théâtre **Nô**. Créé par Kan'ami et fixé dans toute sa perfection formelle par son fils Zeami (1364—1443), le *Nô* est un divertissement dont la conception échappe aux définitions occidentales ; c'est un spectacle complet, qui représente une fusion parfaite de tous les arts du spectacle : musique, théâtre, poésie, danse et chant.

Le succès du *Nô* est important auprès des chevaliers de ce Japon féodal. Sous la protection seigneuriale, il se ritualise encore plus et entre dans ce formalisme qui fait encore sa force.

C'est aussi au cours du Haut Moyen Age qu'apparaît un système de notation musicale par neumes qui permet la conservation des chants et la copie des musiques anciennes : c'est de cette époque que datent les premiers recueils musicaux et les premiers mémoires sur la musique et les musiciens. Les moines bouddhiques, gens d'étude dans les monastères, jouent un rôle important dans ce mouvement.

(3) Cf. notre fiche technique sur les instruments du Japon.
(4) Nom de la nouvelle capitale, l'actuelle Kyoto.

IV. LE BAS MOYEN AGE : du XVIe au XIXe siècle

Le Bas Moyen Age reste marqué par une société de type féodal qui développe un esprit nationaliste de plus en plus strict. On voit entre autres la restauration du Shintoïsme ancestral en tant que religion d'état et l'étouffement des tendances polyculturelles des époques antérieures. En même temps, les rivalités de clans s'apaisent et les guerres cessent bientôt.

■ A l'époque Momoyama (1574–1602), la musique populaire connaît une vitalité remarquable et se révèle dans toute sa riche diversité. La musique cérémonielle de cour est restaurée et le Nô connaît un engouement durable.

■ L'époque Edo (1603–1867) est celle du Japon fermé sur lui-même. La cohésion nationale s'affirme et le pays se coupe des influences étrangères. Deux siècles-et-demi de paix amènent une grande prospérité économique et l'éclosion générale des arts, notamment de la musique. Celle-ci participe désormais à l'éducation et à la réussite sociale. La bourgeoisie marchande des villes, en constante ascension, favorise trois nouveaux genres musicaux :

– la **musique pour koto** (grande cithare sur table à 13 cordes de soie) qui accède à sa facture définitive.

– la **musique pour shakuhachi** (flûte droite en bambou à 5 trous) qui devient un instrument soliste ; consacré d'abord à la musique religieuse bouddhique jusqu'au XVIIIe siècle, il finit par devenir un instrument populaire (psautiers de plaisir d'Edo).

– la **musique pour shamisen** (sorte de banjo à 3 cordes, au manche très long, venu de Chine et qui connaît une grande vogue).

Le *shamisen* occupe très vite une place de choix dans la musique de divertissement japonaise. Il apparaît en effet à une époque où les récitatifs des ballades, les chants et les danses populaires sont amalgamés dans le théâtre de marionnettes (le *Bunraku* d'Osaka) et le théâtre *Kabuki*. Dans le **Bunraku**, le *shamisen* accompagne le **Jôruri** (ballade désignée par le nom d'une héroïne célèbre) ; la musique y porte le nom de **Gidayu-bushi**. Le **Kabuki** naît vers 1625 d'un mélange des genres dansés et mimés, de musique et de chant ; le *shamisen* y accompagne les ballades chantées **Naga-uta** et **Ha-uta**, qui deviennent ensuite indépendantes.

Le mécenat des marchands donne également naissance au genre du **Sankyoku** (musique à 3 instruments), réunissant *koto*, *shamisen* et *shakuhachi*, ainsi qu'au développement de la chanson érotique et sentimentale, accompagnée au *shamisen*.

V. LA PÉRIODE MODERNE : de 1868 à nos jours

Après les tentatives d'introduction de la musique occidentale par les Jésuites au XVIe siècle, celle-ci avait été bannie en même temps que le catholicisme (1638) (5).

Avec la restauration du pouvoir impérial par Meiji (1868), le Japon s'ouvre à nouveau au monde extérieur et le pays subit une modernisation brutale. La musique occidentale entre en force au Japon, mettant à mal la tradition musicale insulaire. C'est d'abord par le biais des musiques militaires que les instruments et le style musical européens sont connus des Japonais. Des musiciens européens enseignent aux Japonais. Le style tonal tempéré occidental est d'emblée adopté. Des musiciens nippons vont travailler en Europe et, bientôt, les maîtres japonais formés à l'occidentale enseignent au Japon. L'hymne national, le *Kimigayo*, est composé à cette époque, amalgamant style occidental et gamme locale.

En 1879 est créé le premier conservatoire de musique à Tokyo (de nombreux autres suivront). La vogue du piano et du violon est fulgurante, et des virtuoses vont même faire des tournées en Occident, ainsi que des chefs d'orchestre.

De nos jours, chaque grande ville possède son orchestre symphonique et accueille les musiciens et orchestres étrangers. Tokyo en possède cinq à lui seul, dont le fameux orchestre de la Radio Japonaise NHK.

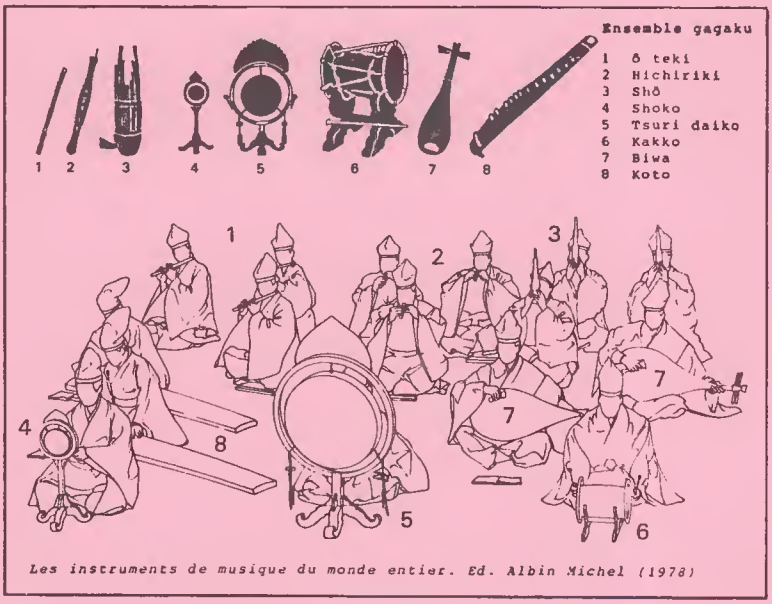
(5) Seules en subsisteront les «oratio» des chrétiens clandestins du Kyushu.

Pourtant la musique traditionnelle résiste, se réfugiant au théâtre, dans les restaurants, les milieux ruraux et religieux. Des genres et des instruments hybrides apparaissent, recueillant un certain succès. On perçoit cependant un nouvel intérêt pour l'ancienne musique japonaise.

Au niveau de la composition musicale, les Japonais se mettent également à l'école de l'Occident. Le pionnier de ce mouvement est Yamada Kokaku (1866–1965), élève de Max Bruch à Berlin, fondateur du premier orchestre philharmonique du Japon, et auteur du premier opéra japonais, *Kurofune* (*Le Bateau Noir*). Dès la fin du siècle dernier, la musique vocale, chorale surtout, intéresse particulièrement les auteurs japonais.

L'école japonaise moderne a pour pères deux compositeurs, l'un formé à l'école allemande, Moroï Saburo (né en 1903), et l'autre à l'école française, Ikenichi Tomojiro (né en 1906), qui à leur tour formèrent de nombreux élèves. Les centres de formation musicale en Allemagne, France, Etats-Unis, etc... attirent toujours les musiciens nippons, ainsi que l'enseignement personnel des grands compositeurs occidentaux (Messiaen, Boulez...). Après 1950, beaucoup de Japonais s'initient aux nouvelles techniques de composition musicale : dodécaphonisme, jazz, musique concrète, électronique, électroacoustique, aléatoire, etc... Le premier d'entre eux à tenter l'expérience concrète est Mayuzumi Toshiro, tandis que Matsushita, Irino, Ishii, Shibata, Moroï (fils du premier Moroï) s'orientent vers l'art de Stockhausen, Maderna, Berio, Webern, Schönberg, etc... Ichiyanagi et Takahashi sont influencés par John Cage.

Enfin, Taïra, Ishiyanagi et Takemitsu sont les premiers à tenter chacun à sa façon et à des degrés différents un retour vers les racines de l'ancienne musique japonaise, d'intégrer certains de ses principes à leur musique.



Les instruments de musique du monde entier. Ed. Albin Michel (1978)

- Discographie :
Disques OCORA (distribution Harmonia Mundi) : collection «*Japon, musique millénaire*», en particulier :
Japon 1, *Heiké-biwa, shakuhachi.*
Disques UNESCO Collection, « *A musical anthology of the Orient*» (6 disques) en particulier :
Japan II, *Gagaku*
Japan III, *Naga-uta, Sankyoku, koto, shakuhachi, shamisen*
Japan IV, *Nô*

- Bibliographie :
Michel Vié : *Histoire du Japon des origines à Meiji* — Collection «Que sais-je ?» n° 1328, P.U.F. Paris, 1969.
Pierre Landy : *Musique du Japon* — Collection «Les traditions musicales», éd. Buchet/Chastel, Paris 1970.
Akira Tamba : *La structure musicale du Nô* — Klinsieck, Paris, 1974.
Noël Péri : *Essai sur les gammes japonaises* — Bibliothèque Musicale du Musée Guimet, Paris 1934.
Zeami : *La Tradition secrète du Nô*, traduction de René Sieffert Paris 1960.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CES

FICHE TECHNIQUE
Le langage musical

LA MUSIQUE JAPONAISE TRADITIONNELLE

I. CARACTERES GÉNÉRAUX

Au Japon, il n'y a pas de musique qui ne soit liée à la danse ou au chant, de même qu'il n'y a pas de théâtre sans musique et sans danse.

Le chant, qu'il soit populaire, aristocratique ou sacré, révèle une constante union de la poésie et de la musique. Il peut prendre la forme d'une déclamation non-mesurée, plus ou moins rattachée à la psalmodie bouddhiste (*Shômyô*), ou bien la forme de la chanson mesurée en rythme binaire. Les musiques purement instrumentales sont principalement des transcriptions ornementées du répertoire vocal.

La danse, issue de la tradition antique du chamanisme et du shintoïsme a trouvé dans les influences continentales (Chine, Corée, Indochine) des ferments de variété et d'enrichissement. Souvent lente et hiératique, elle peut être aussi animée ou gracieuse.

Le théâtre, en particulier le *Nô*, opère une fusion parfaite entre la danse, le mime, la poésie et la musique.

II. LES FORMES MUSICALES

Dans le foisonnement des formes instrumentales, théâtrales et chorégraphiques qui fleurissent au Japon, on peut distinguer trois principaux genres : le genre aristocratique, le genre épique et narratif et le genre de divertissement. Le premier comprend le *Gagaku* et les danses sacrées *Kagura* ; dans le second (appelé aussi *Zokugaku* : «musique ordinaire»), on trouve le *Heiké-biwa* et le *Nô* ; dans le troisième se côtoient les pièces en solo de *koto*, *shamisen* et *shakuhachi*, le *Sankyoku*, les poèmes *Naga-uta* et *Ko-uta*, et enfin le *Gidayu-bushi*, musique du théâtre de marionnettes.

(1) *Le Gagaku* considéré comme la plus ancienne musique d'orchestre du monde, il tire ses origines des multiples influences continentales subies par le Japon à partir du VIe siècle de notre ère. C'est une musique de cour, privilège du palais impérial et des grands temples shintoïstes. L'orchestre, d'une douzaine de musiciens, est constitué d'instruments se rattachant aux trois grandes catégories instrumentales (1) :

- la percussion : deux tambours (*kakko* et *taïko*), un gong de bronze (*shoko*) ;
- les cordes : un luth (*biwa*), une cithare (*koto* ou *wagon*) ;
- les vents : deux flûtes traversières (*koma-bue* et *ôteki* ou *ryuteki*), un genre de petit hautbois (*hichiriki*), un orgue à bouche (*shô*).

Les différentes pièces du répertoire se présentent sous forme dansée, le *Bugaku* ou purement instrumentale, le *Kangen*.

Le répertoire initial, essentiellement chinois, s'enrichit au cours de siècles de pièces japonaises transformées selon la métrique chinoise. De même, les gammes chinoises à cinq degrés sans demi-tons intégrèrent des notes intermédiaires fournies par les gammes locales, donnant des échelles de sept notes avec degrés variables (2). Le *Gagaku* privilégie pourtant encore de nos jours les modes *Ritsu (ré-mi-sol-la-si)* et *Ryo (ré-mi-fa#-la-si)*, tous deux d'origine chinoise.

Le *Gagaku* est la seule musique japonaise qui admette la polyphonie : l'orgue à bouche *shô* donne en effet plusieurs notes simultanées, fournissant une véritable harmonisation des lignes mélodiques. La cithare *wagon* (ou *yamato koto*) donne également un jeu harmonique dans le répertoire dansé *Kagura*, influencé par le *Gagaku*.

(2) *Le Heiké-biwa* ensemble de textes littéraires des XIIe et XIIIe siècles constituant le cycle épique des Taïra et des Minamoto, le *Heiké-biwa* fut très vite chanté par des moines bouddhistes aveugles itinérants, jouant du luth *biwa*, d'où le titre du cycle. Il se divise en trois épopées, dont la dernière, le *Heiké monogatari*, est la plus célèbre. L'importance de cette geste héroïque est capitale en raison de l'impact qu'elle eut sur le théâtre *Nô*, le théâtre de marionnettes, jusqu'au cinéma japonais contemporain.

Les chants du *Heiké monogatari* sont emprunts d'une mélancolie, d'un romanesque, d'une rudesse aussi, traduits par la façon d'entonner les phrases musicales, d'attaquer les cordes (parfois la caisse) de la *biwa* et enfin par les modes employés, qui eux,

MUSIQUE CULTURE

sont typiquement japonais. Ces modes sont caractérisés par la présence des demi-tons qui les teintent d'une certaine «résonance mineure». On compte trois principaux modes, tous pentaphoniques : – *ré - mi - fa - la - sib - (ré)*
– *ré - mib - sol - la - sib - (ré)*
– *ré - mib - sol - la - do - (ré) - sib - la - sol - mib - ré*
forme montante forme descendante

En s'accompagnant, le chanteur utilise tous les degrés intermédiaires, qui sont variables, sous forme d'ornements. Le rythme est soit entièrement libre, soit très marqué, suivant toujours le sens du texte. Le rôle dramatique du silence y est très important.

(3) *Le théâtre Nô* : c'est la forme la plus élaborée du drame japonais. Le *Nô* apparaît au XIVe siècle, issu des danses incantatoires (*Shushi*) bouddhistes et shintoïstes et des «danses de singes» du *Sarugaku*. La chorégraphie en est hiératique et minutieusement réglée, les acteurs portant des costumes et des masques somptueux ou bien des vêtements simples de moines. Le chœur (*ji-utai*), décrit les paysages et exprime les sentiments de l'acteur principal (le *shite*). Les récitatifs, de caractère déclamatoire, sont influencés par le *Heiké-biwa*, de même que l'inspiration des textes poétiques. Les instruments sont peu nombreux : une flûte traversière *nô-kan* et trois tambours : *ko-tsuzumi*, *ô-tsuzumi* et *taïko*. Des intermèdes comiques, joués par le *kyôgen* (acteur de farce), séparent les actes, qui sont longs et nombreux (3). Chant et accompagnement s'appuient sur trois degrés fondamentaux (*si-mi-la*), les autres degrés étant mobiles.

(4) *Les Naga-uta* («longs poèmes») sont nés aux XVIIe–XVIIIe siècles dans le sillage du théâtre *Kabuki*. De caractère plus animé et plus populaire que le *Nô*, ce dernier privilégie les légendes fantastiques avec mises en scènes impressionnantes. Dans les *Naga-uta*, la voix est accompagnée par un ensemble de *shamisen*, *koto*, flûtes et tambours. On y perçoit aussi l'influence du *Heiké-biwa* par les modes et la technique vocale.

(5) *La musique de koto, de shamisen et de shakuhachi* (1) :

Le *shakuhachi* (flûte droite en bambou) fut au Moyen Age joué par les moines bouddhistes *zen*, pour la récitation des *sutra* (versets). Ils enrichissent ensuite leur répertoire d'improvisations souvent inspirées de la nature, dans les gammes japonaises.

La musique de *koto* (cithare) provient aussi lointainement des *sutra*. Les qualités de l'instrument lui permirent d'acquérir progressivement un répertoire propre. L'improvisation, riche d'ornements arpégés et de subtilités d'intervalles et de nuances, se base aussi sur les modes japonais. Elle obéit à des règles formelles strictes.

Le répertoire du *shamisen* (banjo à long manche) apparaît dès le Moyen Age, lorsque l'instrument commence à éclipser la *biwa*. Il accompagne d'abord des poèmes épiques ou courtois (*Ha-uta* et *Ko-uta*), puis le théâtre de marionettes *Bunraku*, qui devient dès lors le fameux *Jôruri* d'Osaka. Entretemps, le *shamisen* soliste s'empare des transcriptions d'airs, romances et extraits de chansons de geste, dans lesquels sa sonorité délicate fait merveille sous les doigts des *geisha*.

Le *Sankyoku* («musique en trio») réunit *koto*, *shamisen* et *shakuhachi* dans un répertoire de «musique de chambre» apparu au XIXe siècle.

III. CARACTERES INTRINSEQUES DE LA MUSIQUE JAPONAISE

1) *L'homophonie* : la musique japonaise est essentiellement monodique, sauf dans le répertoire *Gagaku*. On rencontre pourtant des groupements de notes à intervalles de quinte, sixte, septième ou octave et des embryons de contrepoints. Les instruments jouent en général à l'unisson, chacun variant différemment sa partie grâce aux ornements et aux *merikari*, petites variations de hauteur autour d'une note. En contrepartie de l'absence d'harmonie réelle, la musique japonaise excelle dans la recherche mélodique, les petits intervalles, les nuances de timbre et la liberté rythmique.

2) *Le timbre* : il est l'élément fondamental de la musique japonaise. La variété en est pourtant assez limitée : corde en soie grattée, instrument à vent en bambou, percussion sur bois ou sur métal. Cependant, à l'intérieur d'un même type de sonorité, on trouve de multiples nuances. C'est ainsi qu'il existe une dizaine de *shamisen* reconnaissables à une légère différence de timbre.

3) *Le rythme* : la liberté rythmique est totale dans certaines formes comme le *Nô*, ou les morceaux pour *shakuhachi*, ainsi que dans la plupart des musiques populaires. Le rythme peut être aussi très marqué, ou seulement sous-entendu, la mesure étant alors toujours binaire.

(1) : cf. notre fiche technique **Les instruments du Japon.**
(2) : Notons que dans la pratique, la musique chinoise s'écarte elle aussi largement de la pentaphonie théorique.
(3) : Une représentation de **Nô** dure une journée, parfois même plusieurs.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite Imprimerie Spéciale de l'Editeur

nô et gagaku
deux musiques japonaises de conceptions opposées

L'auditeur européen perçoit d'emblée l'essence «différente» de la musique traditionnelle japonaise. Ses clivages internes peuvent donc lui échapper au premier abord et la tradition musicale japonaise lui apparaître comme un tout unitaire, exotique à souhait.

Pourtant, comme la tradition occidentale «classique», la musique japonaise possède des genres aussi éloignés les uns des autres que la polyphonie de la Renaissance peut l'être des œuvres pour piano de Liszt. Cette comparaison amène au premier plan un facteur primordial de la musique occidentale: son évolution rapide dans le temps. Bien que le temps n'ait pas la même signification en Orient qu'en Occident, on est bien obligé d'admettre qu'il a aussi joué un rôle important au Japon dans l'élaboration des formes musicales, même si certaines d'entre elles nous paraissent immuables, comme hors du temps.

LE GAGAKU

Masque du *Gigaku*, danses faisant partie du *Gagaku*

Tel est précisément le cas du *Gagaku* («musique élégante», «raffinée», ou «musique correcte», «orthodoxe»), apanage des principaux temples shintoïstes et du palais impérial de Kyoto. Le *Gagaku* est introduit au Japon au VII[e] siècle de notre ère, à l'époque où le rayonnement politique et culturel de la dynastie chinoise des T'ang impose à tout l'Extrême-Orient une fascination sans bornes. L'orchestre *Gagaku* serait la reproduction exacte de l'orchestre de cour des empereurs de Chine de cette époque. De même, il ne fait pas de doute que le *Gagaku* a conservé telle quelle une grande partie du répertoire initial, tant dans le domaine purement instrumental (*Kangen*) que dans celui des danses de cour (*Bugaku*).

Cette musique, vieille de treize siècles, est pour l'essentiel basée sur les deux modes chinois que les Japonais nomment *Ryo* et *Ritsu,* tous deux formés de cinq notes sans aucun demi-ton (ils correspondent à ce que nous appelons la «gamme pentatonique»); des notes intermédiaires sont présentes sous forme de degrés variables. Des éléments coréens et indo-chinois (venant parfois de manière indirecte de l'Inde et de la Perse) existent aussi dans le *Gagaku,* remontant souvent à des périodes antérieures. La musique japonaise proprement dite lui fournit ultérieurement des apports transformés selon la métrique chinoise. La théorie musicale chinoise gouverne en effet la structure de toutes les pièces. Le diapason du *Gagaku* est fixe.

Une autre particularité du *Gagaku* est son caractère harmonique. Celui-ci n'est pas étranger à la composition même de l'orchestre qui, outre une dizaine d'instruments à vent (bois), à cordes pincées et à percussion, comprend le fameux orgue à bouche *shô,* qui émet plusieurs sons simultanés. Le *shô* est très semblable à d'autres instruments extrême-orientaux (*khên* cambodgien, *cheng* chinois et coréen). Sa sonorité est douce et transparente. Les accords émis par le *shô* sont constitués de 3 à 7 quintes superposées ramenées dans un intervalle d'octave; ils «harmonisent» la mélodie jouée par les autres instruments et par les *shô* eux-mêmes (la note la plus aiguë des accords double la ligne mélodique). De plus, dans les temples shintoïstes ou l'orchestre *Gagaku* accompagne les danses sacrées *Kagura,* le *yamato-koto* ou *wagon,* cithare à six cordes, donne également à la musique une sorte de fondement harmonique.

Rappelons enfin que le *Gagaku* est surtout une musique de cour, et que, même actuellement, les concerts du palais impérial sont réservés à un public extrêmement choisi. On voit donc là la raison principale du peu de faveur et de diffusion de la musique chinoise et de ses gammes dans les autres classes sociales japonaises. Comme pour la littérature, qui s'éloigne vite du Chinois officiel des poètes de cour pour adopter le langage vulgaire et lui donner ses lettres de noblesse, les Japonais créent des genres musicaux typiquement insulaires, basés sur les gammes locales.

LE NÔ

Le plus célèbre de ces genres en Occident est le *Nô,* forme théâtrale, chorégraphique et musicale, qui naît au XIV[e] siècle. Le théâtre *Nô* apparaît donc sept siècles après le *Gagaku.* D'autres formes musicales et théâtrales sont apparues entre-temps, comme le *Sarugaku* («spectacle de singes»), divertissement essentiellement populaire donné dans la cour des temples, très en vogue au Moyen Age japonais.

Masque du théâtre *Nô*

Le *Sarugaku* est considéré comme l'ancêtre du *Nô.* Les membres de l'aristocratie féodale, peu cultivée et éloignée de la cour, ne dédaignent pas d'y assister, d'autant que les sujets en sont édifiants tout en s'inspirant d'épisodes guerriers. Les thèmes d'inspiration poétique témoignent de la forte imprégnation bouddhiste de la société japonaise, en particulier par l'omniprésence du dogme de la réincarnation.

C'est surtout le grand acteur ZEAMI (1363-1443) qui, à la suite de son père, transforme le *Sarugaku* semi-populaire en un spectacle noble unissant drame, musique, poésie et danse: le *Nô* (mot qui signifie «art»). Zeami est aussi un poète, un musicien et un théoricien, qui instaure des règles quasi définitives pour ce genre (1).

(1) cf. Zeami: *La tradition secrète du Nô,* trad. de René Sieffert (Gallimard).

Dans le théâtre *Nô*, chant et danse se complètent harmonieusement (2). Le chant peut être «doux» ou «fort» (avec une gamme appropriée dans chaque cas) ; l'émission vocale, dite pharyngienne, doit faire naître chez l'acteur comme chez l'auditeur un profond sentiment de paix intérieure (autre aspect d'inspiration bouddhiste). La danse est hiératique ; elle exprime ce que l'acteur principal (le *Shite*) ne peut traduire en chantant. A la limite du jeu scénique et de la danse, on trouve les «gestes symboliques», très stylisés, comme le sont les masques et la façon de marcher, de chanter, de se tenir en scène, etc. Le chœur est également très important : toujours à l'unisson, il décrit les paysages ou les sentiments du *Shite*.

La musique du *Nô* utilise seulement quatre instruments : la flûte traversière *Nô-kan*, au timbre si particulier, et trois tambours : tambour d'épaule, tambour de hanche et tambour à battes. Le discours musical est toujours monodique, sans que le diapason soit fixe. Une certaine imprécision de hauteur est autorisée sinon recommandée, s'adaptant au moment dramatique.

La «gamme» du *Nô* est axée sur la tonique triple *si-mi-la* en quartes ascendantes, entre lesquelles se placent des sons variables. On distingue cependant une certaine attirance vers le mode pentaphonique *Hirajôshi* à deux demi-tons : *si-do-mi-fa dièse-la-si* en montant et *si-sol-fa dièse-mi-do-si* en descendant, qui est typiquement japonais bien qu'on puisse lui trouver une paternité dans les modes *Ryo* et *Ritsu* du *Gagaku*, par déformation, comme Zeami tente de le faire (3).

En réalité, l'imprécision des attaques, le vibrato ornemental très large rend bien difficile un véritable repérage des hauteurs en dehors de la tonique triple : la musique du théâtre *Nô* doit se plier à chaque instant à l'expression des sentiments, au drame. Pour cela, elle fait également un large emploi du silence (le *ma*, où culmine la tension dramatique), ce qu'ignore pratiquement le *Gagaku*. Enfin, le *Nô* admet entre les actes des épisodes comiques (*Kyôgen*), absents des danses du *Gagaku* et du *Kagura*.

Le caractère Raku : musique, plaisir, joie de l'esprit. (Teshigahara Sofu, 1968).

Par leurs destinations, leurs contenus musical, poétique et dramatique, leurs déroulements, leurs conceptions même, *Nô* et *Gagaku* sont deux genres non seulement distincts mais opposés au sein de la tradition musicale japonaise. Ils témoignent de sa grande richesse et de la capacité de la civilisation nippone tant à recueillir et à conserver qu'à innover. Pour l'auditeur européen, le *Gagaku* sonnera peut-être, paradoxalement, plus familièrement à ses tympans habitués aux harmonies tonales et au discours musical «phrasé», alors que le *Nô*, plus lent, plus heurté, plus tendu, lui paraîtra bien éloigné de la musique occidentale. Pourtant c'est dans le théâtre *Nô* que les musiciens, chorégraphes et même dramaturges occidentaux vont chercher une source de renouvellement, parmi d'autres sources extra-européennes, à la création artistique contemporaine.

(2) Rappelons que le *Gagaku* ne comprend ni chant ni action théâtrale véritable.

(3) Ce faisant, Zeami ne fait que mettre en évidence son ignorance de la musique de cour, ignorance générale à tous les milieux sociaux japonais autres que l'entourage de l'empereur, du *Shôgun* et des pontifes de la religion Shintô.

discographie

- Disques OCORA (distribution Harmonia Mundi) : collection *«Japon, musique millénaire»*, en particulier :
  - Japon 1, chant et *biwa, shakuhachi.*
- Disques UNESCO Collection, *«A musical anthology of the Orient»* (6 disques) en particulier :
  - Japan II, *Gagaku*
  - Japan III, *Naga-uta, Sankyoku, koto, shakuhachi, shamisen*
  - Japan VI, *Nô.*

bibliographie

- Michel Vié : *Histoire du Japon des origines à Meiji* – collection «Que sais-je ?» n° 1328, P.U.F., Paris, 1969
- Pierre Landy : *Musique du Japon* – collection «Les traditions musicales», éd. Buchet/Chastel, Paris, 1970.
- Akira Tamba : *La structure musicale du Nô* – Klincksieck, Paris, 1974.
- Noël Péri : *Essai sur les gammes japonaises* – Bibliothèque Musicale du Musée Guimet, Paris, 1934.
- Zeami : *La Tradition secrète du Nô,* traduction de René Sieffert, Paris, 1960.

Le directeur de la publication : Albert JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22

IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 2/84 - Dépôt légal : mars 84 - N° d'ordre : 566/84
Commission paritaire N° 35.860

FICHE HISTORIQUE

LA MUSIQUE DE PIANO EN FRANCE DE 1870 A 1918

Au XIXe siècle, le piano occupe une place importante dans la vie musicale française. Dans la première moitié du siècle, des virtuoses internationaux comme Thalberg, Kalkbrenner, Moscheles, Alkan, et surtout Chopin et Liszt portent l'instrument aux limites de ses possibilités techniques. Parallèlement, les facteurs Erard, Gaveau, Pleyel, Herz... font rapidement évoluer la facture du piano vers un surcroît de puissance et d'étendue. Il faut pourtant attendre Saint-Saëns (1835–1921) pour que vers 1860 soient vraiment établies les bases d'un renouveau pianistique (*1er Concerto pour piano et orchestre*, 1858) (1). A partir de 1870, le piano se situe au coeur du mouvement qui s'épanouit et qui mène la musique française à une nouvelle apogée. Avec Debussy, Fauré et Ravel, l'école française de piano devient même la plus prestigieuse de son temps.

I. LES GENRES PIANISTIQUES

A cette époque, les genres pianistiques s'affirment dans trois directions : celle des formes classiques et romantiques (sonate, thème et variations, fantaisie, ballade, nocturne, intermezzo...), celle d'un retour à des genres plus anciens (suite, fugue, choral), et celle de morceaux qui ne se rattachent à aucun genre «sérieux» pré-existant (danses folkloriques, pièces évocatrices ou descriptives, etc).

La sonate : En France de même qu'en Allemagne, le modèle beethovénien s'impose comme une référence. Pourtant, les sonates pour piano seul sont rares et sont surtout l'oeuvre de compositeurs franckistes: P. de Bréville (éd. 1923), Vincent d'Indy (1907), Guillaume Lekeu (1891). Paul Dukas s'inspire aussi de Beethoven dans sa *Sonate en mib mineur* (1903), tout en adaptant son modèle aux nouveautés du langage musical.

De moins grande dimension que la sonate, **la sonatine** a la préférence de Maurice Ravel (*Sonatine*, 1905), Albert Roussel (*Sonatine*, 1912), Charles Koechlin (9 sonatines) et Maurice Emmanuel (6 sonatines), qui y poursuit et dépasse les recherches debussystes sur les modes.

Le thème et variations : Cette forme ancienne prisée de Beethoven et du Romantisme allemand aurait dû avoir la prédilection des franckistes, mais ce n'est pas vraiment le cas: De Franck lui-même, on peut dire que l'esprit de la variation anime toute son oeuvre, même s'il traite peu la forme proprement dite. Ses *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1885) se placent au sommet de son oeuvre pianistique. A sa suite, D'Indy, Ropartz, Fauré et Dukas illustrent brillamment cette forme musicale, dont le *Thème et Variations* de Fauré (1897) constitue l'un des derniers grands chefs-d'oeuvre avant le XXe siècle. La variation peut être associée à d'autres formes (Dukas : *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau*, 1906).

Fantaisie, prélude, ballade, nocturne, impromptu, etc. : ces genres «romantiques» par excellence, précédemment cultivés par Chopin, Mendelssohn, Liszt et Brahms, retrouvent un illustrateur en Gabriel Fauré. Ses impromptus, romances sans paroles, nocturnes, barcarolles, ballades et préludes font de lui le digne successeur de ces maîtres. Si le **prélude** est chez Franck une sorte d'hommage à Bach, il est traité par Debussy dans une optique entièrement nouvelle, en relation avec des images, des anecdotes, des évocations, etc, dont l'humour ou le fantastique ne sont pas absents.

Suite, fugue, choral : ces formes anciennes, dont les deux dernières ne cessèrent pourtant pas d'être honorées par les Romantiques, reviennent en force dans la musique de piano. **La suite** «baroque», rénovée et traitée librement, réapparaît chez Chabrier, Séverac, Vierne, Debussy, Ravel, Roussel et Florent Schmitt. **La fugue** reste l'apanage des franckistes et de Saint-Saëns (*6 fugues*, 1920). Ravel écrit cependant une *Fugue* dans sa suite *Le Tombeau de Couperin* (1915) et Erik Satie des fugues pour piano pour le moins originales. Fauré intègre également deux fugues dans ses *Pièces brèves* (1908-1921). **Le choral**, par sa référence religieuse et à Bach, est surtout présent chez Franck (*Prélude, Choral et Fugue*) et certains de ses disciples.

Les pièces libres : le folklore, la nature, les paysages, les pays étrangers... et l'imagination fournissent aux compositeurs une foule de noms de morceaux pour piano ne se rattachant à aucune forme «savante» pré-établie :

– **Les danses du folklore** français ou étranger (Farandole, Bourrée, Gavotte, Sardane, danses espagnoles, etc.) retrouvent audience auprès des musiciens, qui les intègrent parfois à la suite ou à d'autres formes (*Suite «auvergnate»* de Saint-Saëns, *Sonatine «bourguignonne»* de M. Emmanuel), ou les présentent telles quelles (*Bourrée Fantasque* de Chabrier, 1891).

(1) cf. la fiche Musique et Culture sur **Le Concerto pour piano dans la musique française.**

MUSIQUE & CULTURE

— **Les pièces descriptives ou évocatrices** sont les plus nombreuses : D'Indy, Chabrier, Chausson, Koechlin, Séverac, Schmitt, Maurice Emmanuel... et surtout Debussy et Ravel donnent de nouvelles lettres de noblesse à ce type de musique. Bizet lui-même ouvre la voie avec ses *Jeux d'enfants*, pour piano à 4 mains (1872), auxquels répondent *Dolly* de Fauré (1893-96), *Children's Corner* de Debussy (1906-08) et *Ma Mère l'Oye* de Ravel (1908). Toute l'oeuvre pianistique de Debussy se rattache à ce style de musique dont la poésie rejette les formes sclérosées et les développements romantiques (*Estampes, Images, Epigraphes antiques, Suite Bergamasque, Suite «en bateau»*, etc.) ; Son *Isle Joyeuse* se situe dans la lignée des *Embarquements pour Cythère* des peintres et clavecinistes français du XVIIIe siècle. Dans ses *Gnossiennes* et ses *Gymnopédies*, Erik Satie masque la profondeur poétique de son inspiration derrière la cocasserie et l'humour des titres et des annotations. Ravel écrit, lui, des pièces et suites de pièces comparables aux compositions similaires de Debussy, mais d'un lyrisme plus personnel.

II. QUELQUES COMPOSITEURS

César Franck (1822-1890) : l'oeuvre pour piano de Franck se divise en deux périodes très éloignées l'une de l'autre dans le temps. La première (1832-1846) contient surtout des oeuvres écrites dans le style propre à cette période. La seconde période (1883-87) voit l'éclosion de quatre chefs-d'oeuvre : le *Prélude, Choral et Fugue*, le *Prélude, Aria et Final*, *Les Djinns*, et les *Variations Symphoniques*. Pour Alfred Cortot, les deux premières sont «autant des oeuvres d'art que des actes de foi» (2). Elles se ressentent du métier d'organiste de leur auteur. Dans ces quatres oeuvres, Franck renouvelle le langage post-romantique par la rigueur et l'équilibre de la conception, l'emploi d'un chromatisme «que l'on pourrait dire statique, par opposition au chromatisme mouvementé et agissant de Liszt ou de Wagner» (2), et la généralisation du principe cyclique.

Emmanuel Chabrier (1841-1894) (3) : la manière pianistique de Chabrier s'affirme à partir de l'*Impromptu* en do majeur (1873). Les *Pièces pittoresques* de 1880-81 sont une première grande réussite d'esprit, de fantaisie, de vivacité, mais aussi de tendresse et d'émotion. Elles sont suivies des trois *Valses Romantiques* (1883) pour deux pianos. Enfin, la *Bourrée Fantasque* (1891), son chef-d'oeuvre incontesté, annonce Ravel, Debussy, les Trois espagnols (Albeniz, Granados et Falla) et ... Stravinsky, par ses recherches de timbre, ses trouvailles harmoniques et rythmiques.

Gabriel Fauré (1845-1924) : la production pianistique de Fauré est considérable et s'échelonne régulièrement sur toute sa carrière : 13 *Nocturnes*, 13 *Barcarolles*, 6 *Impromptus*, 4 *Valses-Caprices*, le *Thème et Variations*, la *Ballade* (transcrite ensuite pour piano et orchestre), 3 *Romances sans paroles*, 9 *Préludes*, une *Fantaisie*, une *Mazurka*, les *8 Pièces Brèves* et la suite *Dolly*. De l'enseignement de Saint-Saëns, il garde la clarté de la forme et la concision du discours musical ; de Franck il adopte le langage chromatique et les innovations harmoniques, qu'il perfectionne, tandis qu'à l'école Niedermeyer il se forme aux modes anciens et à la polyphonie. Le style intensément poétique de Fauré l'apparente à Chopin et à Schumann, mais la retenue de son expression, l'absence de toute virtuosité gratuite, la gravité de son inspiration font de lui une sorte de Brahms français, mais plus moderne et plus lumineux.

Claude Debussy (1862-1918) est avec Ravel le compositeur français qui, en cette fin de siècle, a le plus révolutionné l'écriture pianistique, en même temps que la musique elle-même. Sans revenir sur les grandes lignes de la production debussyste consacrée au piano, signalons quelques innovations techniques apportées par Debussy au plan musical comme au plan purement pianistique : emploi de modes exotiques et du mode par tons entier, invention de nouveaux rythmes, de nouveaux accords, de nouvelles formules d'arpèges et d'accords plaqués, utilisations nouvelles des pédales du piano.

Maurice Ravel (1875-1937) : chez Chabrier, Ravel découvre l'inspiration folklorique, les dissonances crues, les effets de timbres, les rythmes espagnols et certaines innovations pianistiques. L'Espagne lui inspire la *Habanera* (1895), la fameuse *Pavane pour une Infante Défunte* (1899), et *l'Alborada del Gracioso* (Miroirs, 1905), aux rythmes si frénétiques et aux dissonances si marquées. Son style «aquatique» s'affirme d'emblée dans *Jeux d'eau* (1901), puis *Une Barque sur l'océan* (*Miroirs*, 1905) et *Ondine* (*Gaspard de la Nuit*, 1908). A partir des *Miroirs*, son écriture harmonique s'individualise fortement. Les clavecinistes lui apprennent l'art de la suggestion; de l'émotion cachée, de la virtuosité mesurée (*Le Tombeau de Couperin*, 1915). Le sens de la danse et une attirance très marquée pour le merveilleux et le monde de l'enfance peuvent être considérés comme des éléments fondamentaux du style de Ravel.

Autour de 1900, l'importance de la musique française de piano est telle que son rayonnement se fait sentir sur les autres écoles nationales et qu'elle l'amène à jouer un rôle de l'élaboration du langage musical contemporain (Groupe des Six, Ecole d'Arcueil, Stravinsky, Messiaen...).

(2) Alfred Cortot : La musique française de piano — tome I — P.U.F., 1948.
(3) cf. notre fiche biographique sur Chabrier et notre fiche analytique sur la **Bourrée Fantasque.**

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88. 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

LE GROUPE "JEUNE FRANCE"

LE GROUPE "JEUNE FRANCE"

Yves BAUDRIER	Daniel LESUR	André JOLIVET	Olivier MESSIAEN
(né en 1906)	(né en 1908)	(1905-1974)	(né en 1908)

Si l'histoire est faite de révolutions et de contre-révolutions, l'évolution musicale qui engendre la création de groupe "Jeune France" dans la première moitié du XX[e] siècle ne participe pas d'un processus différent.

En effet, en réaction contre les grands courants modernistes - école post-romantique allemande, révolution debussyste, atonalisme et dodécaphonisme sériel (1) - qui se développent à l'aube du XX[e] siècle et engendrent une remise en question totale des conceptions musicales traditionnelles, on assiste en France, à partir de 1918, à la naissance d'un phénomène marquant : le néo-classicisme musical, qui s'inscrit dans une volonté de lutter contre "l'enflure stylistique et le pathos sentimental" du romantisme.

Deux artisans, Erik Satie et Jean Cocteau, se trouvent à l'origine de ce mouvement esthétique, qui préside à la création de deux groupements de musiciens qui dominent la scène musicale française d'entre les deux guerres : le "Groupe des Six" (2) et l'"Ecole d'Arcueil" (3).

Leur opposition simultanée à l'esthétique de Wagner et à celle de Debussy va inévitablement provoquer une sclérose néfaste par la suppression de toute irruption d'un contenu émotionnel.
Face à cette «esthétique desséchante» (A. Jolivet), la réaction ne tarde pas à se produire.
Elle est le fait d'Yves Baudrier, qui, après l'audition des *Offrandes Oubliées* d'Olivier Messiaen en 1935, sent la nécessité d'un «retour à l'humain» et a l'idée de fonder un nouveau groupe : «C'est à ce moment, dit-il, que j'ai pris conscience du mouvement spiritualiste qui allait entraîner nombre de jeunes artistes en France.»
Faisant part de son projet à O. Messiaen, ce dernier accepte «à condition, dit-il, de prendre avec nous mon ami Daniel Lesur et André Jolivet dont j'ai découvert récemment la personnalité en lisant une suite de piano à la Société Nationale. Par la nouveauté de son écriture, la singularité de son esthétique, cette oeuvre semble répondre à des aspirations jusqu'alors inconnues.»
Encouragé par le consentement de ses trois confrères (qui oeuvraient déjà ensemble dans le cadre des Concerts de Musique de Chambre *"Spirale"*, donnés à la Schola Cantorum avec Georges Migot et Paul Le Flem), Yves Baudrier rédige en 1936 le Manifeste du nouveau groupe :
«Les conditions de la vie devenant de plus en plus dures, mécaniques et impersonnelles, la Musique se doit d'apporter sans répit à ceux qui l'aiment sa violence spirituelle et ses réactions généreuses.»

Groupement amical de quatre jeunes compositeurs français, la "Jeune France" reprend le titre que Berlioz illustra en son temps (dans les années 1830), et se propose un objectif commun, la diffusion d'oeuvres jeunes, aussi éloignées d'un poncif académique que d'un poncif révolutionnaire. Les tendances personnelles de chacun des membres du groupe s'uniront, au travers de leur diversité, pour «susciter et propager une musique vivante dans un même élan de sincérité, de générosité, de conscience artistique.»

Dès le 3 juin 1936, "Jeune France" organise à Paris, Salle Gaveau, un premier concert sous le brillant patronnage de Georges Duhamel, François Mauriac, Marcel Prévost et Paul Valéry. Au programme : *Hymne au Saint Sacrement* et *Offrandes oubliées* de Messiaen ; *Suite française* et *Cinq Interludes pour 4 cors* de Daniel Lesur ; *Raz de Sein* et *Chant de Jeunesse* de Baudrier ; *Danse Incantatoire* de Jolivet et *Ballade pour piano et orchestre* de Germaine Tailleferre (cette oeuvre a été mise au programme du concert pour témoigner de la volonté de ne pas s'inscrire en bloc contre l'ensemble des aînés du "Groupe des Six".)
L'Orchestre Symphonique de Paris est placé sous la direction de Roger Désormière, et le piano est tenu par le remarquable virtuose Ricardo Vines.

(1) cf. notre fiche technique *De la polyphonie au dodécaphonisme - la musique sérielle.*
(2) cf. notre fiche historique consacrée au *"Groupe des Six"* (A. Honegger, D. Milhaud, L. Durey, G. Tailleferre, G. Auric, F. Poulenc)
(3) L'*"Ecole d'Arcueil"* comprend Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri Sauguet. En marge du groupe, on ajoute généralement des compositeurs comme Roland-Manuel et Jacques Ibert.

Cette première manifestation obtient un grand succès, et la presse, unanime, accueille avec enthousiasme les oeuvres présentées. André Coeuroy écrit dans Gringoire : «On les aime bien ces quatre petits frères spiritualistes. On les aime parce qu'ils disent fortement et obstinément ce qu'ils ont à dire. Ils sont chefs de file de ce courant de haute pensée qui régénère avec bonheur la jeune musique française.»

Le groupe s'impose rapidement, et ses activités se développent tous les ans davantage.
De nombreux compositeurs figurent aux programmes des concerts (musique d'orchestre et musique de chambre), de grands interprètes prêtent leur concours sous la fidèle direction de Roger Désormière.
Les concerts "Jeune France" constituent une longue suite de succès. En 1937, le groupe participe aux fêtes de l'Exposition Universelle, et, dès 1939 sa réputation a franchi les frontières ; le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ouvre ses portes en son honneur. Malheureusement, la guerre vient briser toute vie artistique et disperse les quatre musiciens.
Au lendemain de la guerre, chacun est absorbé par des occupations diverses, et le groupe ne reprend pas ses activités communes, bien qu'il ne soit jamais officiellement dissous. Comme l'écrit Jolivet : «Si "Jeune France" est morte en fait, le groupe vit toujours en nous... En 1936, nous avons eu le sentiment de réagir contre une esthétique desséchante. La suite nous a justifiés.»
Un événement va cependant rapprocher une dernière fois les quatre compositeurs, en novembre 1966, à l'occasion de la commémoration des vingt années d'existence de l'UNESCO, date qui coïncide avec le trentième anniversaire de la création de "Jeune France".

Pour ce qui est de l'éthique et de l'esthétique du groupe sur un plan général, il est certain qu'à partir des points communs qui les ont rapprochés, les quatre compositeurs ont toujours réagi d'une manière différente, chacun selon son tempérament personnel.
«Bien qu'on ait très vite pressenti en Messiaen, le rythmicien, en Jolivet, le sculpteur des masses sonores, en Daniel Lesur, le poète et en Baudrier, le peintre des marines, on pouvait distinguer plus d'affinités que de divergences entre leurs styles respectifs.» (Pierrette Mari).
Baudrier et Lesur rejettent les recherches théoriques, causes de la déshumanisation de la musique et du divorce entre le compositeur et le public. Tous les deux attachent aux préoccupations harmoniques du langage musical l'importance que Messiaen et Jolivet attachent à la modalité et à l'exotisme.
Jolivet et Messiaen considèrent que les recherches de langage ne sont pas incompatibles avec l'humanisme, à condition de s'inscrire dans une sorte d'harmonie cosmique. Si Messiaen et Lesur témoignent d'une attirance marquée pour la spiritualité du chant grégorien, Jolivet et Baudrier s'inspirent davantage de la chanson populaire.

D'une manière générale, l'entente des quatre musiciens est basée sur la remise à l'honneur de Debussy et la "presque" réhabilitation de Wagner ; elle s'inscrit dans une direction qui englobe à la fois le romantisme et l'impressionnisme, en restant dans la lignée française de Berlioz et de Debussy.
A vrai dire, les positions personnelles au sein du groupe sont plus que nuancées en ce qui concerne Wagner, et franchement divergentes sur d'autres créateurs. Lesur et Baudrier condamnent les recherches atonales de la "Trinité viennoise" (4), mais sont favorables à Stravinsky. Ils restent par ailleurs les plus fidèles à la doctrine fondamentale du manifeste de "Jeune France" : humaniser la musique, lui rendre son lyrisme ; dans cette perspective, ils se contentent d'un langage s'appuyant sur la tradition, sans toutefois reculer systématiquement devant les audaces et les nouveautés.

Messiaen et Jolivet montrent un intérêt certain pour l'Ecole de Vienne (4), à des titres certes différentes, mais sont unanimes à dépasser l'époque du *Sacre du Printemps* de Stravinsky. A la recherche d'une musique non seulement humaine, mais aussi d'une musique incantatoire, cosmogonique et en harmonie avec l'univers, ils ne reculent pas devant les audaces d'avant-garde et les remises en question de la technique traditionnelle suscitées par l'abandon de la tonalité.

«On s'aperçoit aujourd'hui, note Pierrette Mari (*Le Courrier musical de France* n° 56, 4e trimestre 1976), que tout en ayant adopté des techniques et des moyens d'expression forts différents, les quatre compositeurs de "Jeune France" ont conservé de leur manifeste - qui n'entendait pas alors rénover les normes esthétiques et formelles du langage -, le but essentiel : celui de sauvegarder les bases et les valeurs vitales de la Musique. Chacun dans son domaine (Baudrier dans la musique de film, Lesur dans l'art lyrique, Jolivet dans le monde symphonique, Messiaen dans l'exploration de champs sonores nouveaux) est resté fidèle à l'action qu'ensemble ils avaient engagés en 1936...

Ce que l'on doit aux membres de "Jeune France" ce n'est pas d'avoir représenté à un moment donné une Ecole nationale, c'est plutôt d'avoir recherché une continuité de style et même une survivance de l'esthétique debussyste ou ravélienne que l'on aurait pu croire à jamais abolie dans les démarches qu'amorçaient divers mouvements dits "d'avant-garde" des années qui ont précédé la guerre.»

(4) Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CES

FICHE HISTORIQUE

MUSICIENS FRANÇAIS NES DANS LA 2eme MOITIE DU XVIIe SIECLE

BACH, HAENDEL, D. SCARLATTI ont vu le jour tous les trois en 1685.

En France, leurs contemporains, nés dans cette même seconde moitié du XVIIe siècle, ont, eux aussi, apporté leur contribution à l'essor de la musique de leur pays et participé à l'enrichissement des genres (dramatique, instrumental, religieux). Ils ont fait de cette période - qui s'étendra sur près d'un siècle - un véritable âge d'or de l'art musical français. Leurs "chefs de file" LULLI et CHARPENTIER (venus au monde avant 1650), LALANDE et COUPERIN, enfin, RAMEAU et LECLAIR.

De nombreux musiciens, influencés par Lulli et Charpentier, ont joué un rôle actif dans la création d'un style moderne ; parmi les plus importants Marin Marais et Campra.

Marin MARAIS (1656 - 1728)

Camarade de Lalande à la maîtrise de St Germain-en-l'Auxerrois, Marin Marais devient rapidement un des virtuoses les plus remarquables de la basse de viole, dont il enrichit considérablement le répertoire tant par le nombre des pièces (quelque 700 pour une, deux ou trois violes), que par la qualité et l'originalité de l'harmonie.
Il travaille la composition avec Lulli : "ordinaire de la chambre du roy" pour la viole jusqu'en 1725, il est l'un des plus prestigieux musiciens, comme son collègue Couperin, de la fin du règne de Louis XIV.

De ses quatre opéras, *Alcyone,* dont la *tempête* est restée longtemps célèbre avec ses effets d'orchestration novateurs pour l'époque, nous apporte les meilleurs échos de son talent et de son génie. En outre, cette tragédie présente un compromis heureux entre l'art lyrique de Lulli et celui de Campra.

André CAMPRA (1660 - 1744)

Campra est né à Aix-en-Provence d'un père piémontais et d'une mère française. Maître de chapelle dans diverses villes du midi de la France, il est appelé à Notre-Dame en 1694. Mais il donne sa démission six ans après pour se consacrer à l'opéra.

Un des premiers, il réalisè le genre de l'*opéra-ballet* avec son *Europe galante* (1697) qui obtient un véritable triomphe et, tout en écrivant de la musique religieuse (messes, motets, cantates, psaumes), il dote notre théâtre musical d'oeuvres dans lesquelles il cherche à "mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne" (*Les Fêtes Vénitiennes,* 1710), comme dans son 1er livre des *Cantates françaises* (1708).

Michel-Richard de LALANDE (1657 - 1726)

Compositeur, organiste et claveciniste, il accède, par faveur royale, aux plus hautes fonctions de la musique et cumule presque tous les postes à Versailles. Dès 1679, il hérite de la succession de Charles Couperin à l'orgue de Saint-Gervais à charge pour lui de transmettre la place à celui qui deviendra François Couperin le Grand.

La puissance expressive et décorative de sa musique, le style somptueux de son écriture polyphonique font de lui le maître incontesté du *grand motet à la française.* Mais tout en se consacrant à la musique religieuse, qu'il a enrichie de quarante motets admirables, Lalande a composé une vingtaine de ballets et divertissements, des *Symphonies pour les Soupers du Roy* devenues célèbres, des *Symphonies sur des Noëls...* En 1721, il collabore avec Destouches, élève de Campra, à l'opéra-ballet *Les Eléments* et, en 1725, il assiste à l'inauguration des Concerts spirituels au programme desquels figurent certaines de ses oeuvres.

Francois COUPERIN le Grand (1668 - 1733)

On retrouvera dans plusieurs de nos fiches les éléments essentiels concernant les principales étapes de la vie et de la carrière de François Couperin, issu de cette dynastie d'organistes qui se succédèrent presque sans discontinuité, pendant près de deux siècles, à la tribune de l'église Saint-Gervais.

Si, à l'âge de vingt-deux ans, il publie les magnifiques *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses..., l'autre propre pour les couvents...,* il inaugure en France un genre qu'il admire chez Corelli ("dont j'aymeray les oeuvres tant que je vivray"), la sonate pour violon, et le style italien de musique de chambre ; il en est ainsi entre autres de l'*Apothéose de Monsieur de Lully* et de l'*Apothéose de Corelli.*

MUSIQUE & CULTURE

En dépit de sa renommée et de son abondant catalogue (pièces vocales, 240 pièces de clavecin groupées en 27 *Ordres* ou *Suites,* répartis dans quatre livres, musique de chambre où nous trouvons les 4 *Concerts royaux,* les *Goûts réunis,* les sonates des *Nations,* la *Steinkerque,* etc...), il meurt dans une quasi-indifférence, l'année où Rameau connaît enfin la réussite au théâtre.

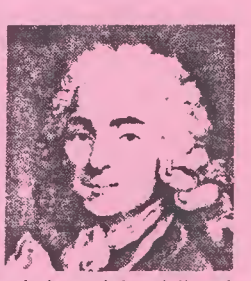
Jean-Philippe RAMEAU (1683 - 1764)

Rameau naît à Dijon et manifeste très tôt de grandes dispositions pour la musique, que son père, organiste, ne manque pas de développer. Après un court séjour en Italie, suivi de pérégrinations en province, il se rend à Paris où il publie son *Premier Livre de Pièces de Clavecin* (1706). Revenu à Dijon en 1709, puis à Clermont-Ferrand, il rédige son monumental *Traité de l'harmonie* (1722) qui soulève de vives discussions.

Fixé à Paris l'année suivante, Rameau mène une vie de labeur opiniâtre. Organiste, professeur de clavecin, il fait paraître ses recueils de *Pièces avec une méthode pour la mécanique des doigts* et débute dans l'art lyrique. Mais ce n'est qu'en 1733 qu'il achève sa carrière d'organiste pour embrasser définitivement celle de compositeur dramatique avec *Hippolyte et Aricie.* Violemment pris à partie pour ses audaces d'écriture, ce premier opéra déclenche la fameuse Querelle des Lullistes et des Ramistes. Mais il n'en reste pas moins que plus de vingt chefs-d'oeuvre se succèderont à partir des *Indes Galantes* (1735), confirmant ce jugement de Campra, après le succès d'*Hippolyte et Aricie :* "Cet opéra contient assez de musique pour en faire dix... Cet homme nous éclipsera tous !".

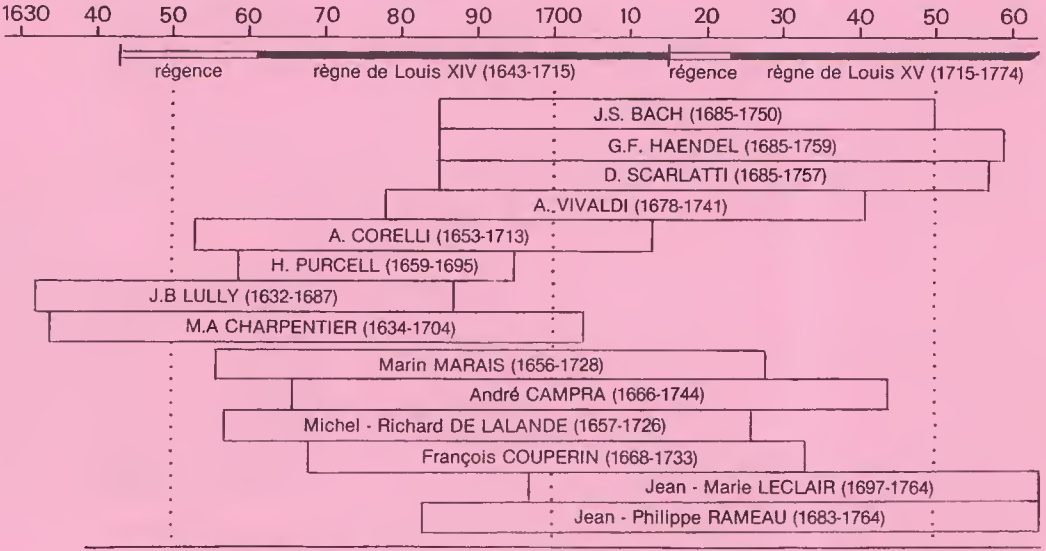
La gloire vient et la talent de Rameau est consacré par une pension du Roi et le titre de "Compositeur de la musique de la chambre" ; plus tard, il est anobli et décoré du cordon de Saint-Michel. Malgré ses travaux dramatiques, Rameau ne cesse de travailler après ses écrits théoriques (1737 : *Génération harmonique* - 1750 : *Démonstration du principe de l'harmonie* - 1752 : *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie...*).
Rameau disparaît l'année même où Jean-Marie Leclair meurt assassiné, en 1764, mettant ainsi fin à une des plus brillantes époques de la musique française.

Jean-Marie LECLAIR (1697 - 1764)



Chef de l'école française de violon, "le Corelli français", ainsi le surnommaient ses contemporains, est originaire de Lyon. Il consacre ses loisirs à la danse et au violon dont il joue en parfait virtuose et abandonne la profession familiale de passementier pour occuper le poste de maître de ballet à Turin, avant de se rendre à Paris, riche de ses premières sonates pour violon. Données aux Concerts spirituels, celles-ci obtiennent d'éclatants succès (auxquels son étincelante virtuosité n'est pas étrangère) et attirent sur lui l'attention du roi.

Sa renommée franchit les frontières, mais à l'exception d'une brève évasion en Hollande, il revient à Paris. Sa vie durant, il compose presque exclusivement pour son instrument (4 livres de *Sonates à violon seul,* 12 *Concertos pour trois violons, alto et basse,* d'étonnantes *Sonates à deux violons).* Il enrichit, sur le plan de la sonate et du concerto, les essais de ses prédécesseurs, contribue à fixer en France le cadre de la Sonate classique, tout en "intégrant bien des particularités de structure et de forme des maîtres italiens dans un art qui porte la marque du génie français" (E. Appia).
De rares exceptions à cette production de musique instrumentale : quelques divertissements et entrées de ballet ainsi qu'un opéra *Scylla et Glaucus* (1746) qui obtient plus qu'un succès d'estime.
Au matin du 23 octobre 1764, on le trouve étendu dans le vestibule de sa maison, mystérieusement assassiné.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

FICHE HISTORIQUE

LA MUSIQUE DU VIETNAM

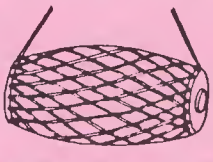
Généralités - Historique

Géographiquement et climatiquement, le Vietnam se range aux côtés des pays de l'Asie du Sud-Est. Culturellement, religieusement, artistiquement, et notamment musicalement, la place du Vietnam dans le monde sino-japonais comprenant en outre la Chine, le Japon, la Corée et la Mongolie, est indéniable. En voici quelques exemples concrets : même religion (le Bouddhisme MAHAYANA : Grand Véhicule, avec prières en sanskrit), même architecture (toiture recourbée pour les temples et les pagodes), même écriture (caractères chinois à l'origine, en dépit de l'existence d'une écriture propre à chaque pays : *Kana* (Japon), *Hyangul* (Corée), *Chữ nôm* et *Quốc ngữ* (Vietnam), etc.

La musique classique traditionnelle du monde sino-japonais a des points communs : même type d'échelle pentatonique sans demi tons avec les mêmes caractères chinois représentant les cinq degrés : CUNG 宮 THUONG 商 GIOC 角 CHÙY 徵 VU 羽 ; les mêmes instruments de musique : flûte traversière avec ou sans mirliton *Dich* (Vietnam), *Di* (Chine), *Tang chuk* (Corée), *Yokobue* (Japon), grand tambour à deux peaux *Dai co* (Vietnam), *Ta kou* (Chine), *Jwako* (Corée), *Taiko* (Japon) ; luth piriforme à 4 cordes *Tỳ bà* (Vietnam), *Pipâ* (Chine), *Biwa* (Japon), *Pipâ* (Corée) ; cithare sur table à plusieurs cordes et à chevalets mobiles *Dàn tranh* (Vietnam), *Zheng* (Chine), *Kayakeum* (Corée), *Koto* (Japon) ; même terminologie musicale - théorie des 12 sons étalons, le même terme désignant le concept de mode : *Diêu* (Vietnam), *Tiao* (Chine), *Jo* (Corée), *Cho* (Japon).

L'influence chinoise est très profonde dans la musique vietnamienne, surtout après plus de dix siècles d'occupation chinoise (111 avant J.C. - 939 de notre ère). Vers le début du règne du roi Lê Thái Tôn (XVè siècle), Luong Dang a établi la première théorie de la musique de cour vietnamienne d'après le modèle des Ming en Chine, et a utilisé l'écriture de la gamme chinoise 合, 四, 上, 尺, 工, 六, *Hò, Xu, Xang, Xê, Cong, Liu,* (1) laquelle écriture était en usage jusqu'à la veille de la première Guerre mondiale.

La politique d'expansion territoriale vers le Sud encouragée et soutenue par les grands dignitaires de la Cour des Rois de diverses dynasties vietnamiennes (LÝ, TRẦN, LÊ, NGUYỄN) pendant plusieurs siècles mettait le Vietnam au contact avec le royaume du Champa de civilisation indienne, et plus tard avec le Cambodge de civilisation khmère. L'influence indienne, à travers le royaume du Champa, se faisait sentir dans la musique traditionnelle du Vietnam. Le roi Lê Đại Hành (982) envahit le Champa et ramena en captivité un bonze indien et des danseuses royales qui apprirent aux musiciens vietnamiens de nouveaux airs. Le roi Lý Cao Tôn (1176-1210) ordonna à ses musiciens de composer une pièce de musique intitulée *Chiêm thành âm* ("Musique du Champa"). Les échanges culturels et artistiques entre les deux pays se firent plus fréquents après le mariage entre le roi du Champa Chế Mân et une princesse vietnamienne en 1307. Par ailleurs, d'autres traces d'influence se retrouvent dans le prélude improvisé - *Rao* dans le Sud ou *Dạo (Lu zao)* dans le Nord - joué avant la pièce proprement dite, l'utilisation du *Trống cơm,* long tambour à 2 peaux comme le *Mridangam* de l'Inde du Sud, et dans l'apprentissage du jeu de tambour à l'aide des onomatopées comme le système des *Bol-s* et *Theka-s* de la musique de l'Inde. Les 2 influences chinoise et indienne n'ont pas diminué l'esprit créateur du peuple vietnamien. L'identité nationale s'exprime dans la création des 3 instruments de musique spécifiquement vietnamiens (2) : le ĐÀN ĐÁY ou ĐỜI CẦM ou VÔ ĐỀ CẦM, luth des chanteuses professionnelles à 3 cordes ; le monocorde ĐÀN ĐỘC HUYỀN ou ĐÀN BẦU, différent des autres monocordes asiatiques (il ne donne que des sons harmoniques) ; les cliquettes à sapèques (3) SINH TIỀN.



tambour "de riz" *trống cóm*

On peut diviser l'histoire de la musique du Vietnam en quatre grandes périodes à compter à partir de la fondation de la première dynastie vietnamienne, celle des ĐINH (968-980) tout en oubliant les périodes obscures allant de la plus haute antiquité jusqu'à la fin de l'occupation chinoise.

1. Première période (Xè - XVè siècle) imposée par l'influence conjuguée des musiques chinoise et indienne.

2. Deuxième période (XVè - XVIIIè siècle), soulignée par l'influence dominante chinoise.

---

(1) La note *Hò*, située (théoriquement) entre *mi* et *fa* dans la musique chinoise, n'a pas de diapason fixe dans la musique vietnamienne.

(2) cf. notre fiche technique Instruments.

(3) sapèques : petites pièces de monnaies indochinoises.

3. Troisième période (XIXè - veille de la 2è Guerre Mondiale)caractérisée par l'originalité et l'identité nationale de la musique traditionnelle vietnamienne et par le début de l'influence superficielle de la musique occidentale, amenée par le présence française (colonisation de la Cochinchine en 1863 et protectorat français sur l'Annam et le Tonkin en 1884).

4. Quatrième période (depuis 1945 jusqu'à nos jours) représentée par le déclin et les nouvelles tentatives de restauration de la musique traditionnelle, ainsi que par le développement de la musique nouvelle de style européen.

Le langage et les genres musicaux

Le langage musical vietnamien est caractérisé par l'emploi de divers types d'échelles musicales :

- échelle ditonique (*do-sol*) (le HÁT ĐÚM, chant alterné de la province de Hải Dương au Nord Vietnam) ;
- échelle tritonique (*do-fa-sol*) (chants de jeux d'enfants, chants populaires de Hải Dương, de Nghệ Tinh, chant de devinette du Centre Vietnam, ou le début de la pièce classique *Nam xuân) ;*
- échelle tétratonique (*do-fa-sol-sib*) (berceuse du Centre Vietnam RU CON)
- échelle pentatonique comprenant 5 types :
  1. *do-ré-mi-sol-la-do* (divers chants populaires)
  2. *do-ré-fa-sol-la-do* (système modal *bác*)
  3. *do-ré-fa-sol-sib-do* (la pièce *ngũ cung đảo*)
  4. *do-mib-fa-sol-sib-do* (système modal *nam*)
  5. *do-mi-fa-sol-la-do* (la pièce *vọng cổ*)

La musique vietnamienne comporte plusieurs genres : musique de Cour, musique de cérémonie et musique religieuse, musique de divertissement ou musique de chambre, musique de théâtre, musique paysanne, musique moderne d'écriture occidentale et musique protoindochinoise.

I. MUSIQUE DE COUR

La première théorie de la musique vietnamienne existe seulement depuis que le roi Lê Thái Tôn a accédé au trône, vers le début du XVè siècle. Ce fut Lương Đắng, grand dignitaire de la Cour des Lê, qui, s'inspirant de la musique chinoise des Ming, présenta au Roi les 8 catégories de musique :

1. GIAO NHẠC : musique de l'esplanade du ciel entendue lors du sacrifice au Ciel et à la Terre, pendant la cérémonie triennale célébrée par les Empereurs.
2. NGŨ TỰ NHẠC : musique des cinq sacrifices.
3. CỬU NHẬT NGUYỆT GIAO TRÙNG NHẠC : musique pour porter secours au soleil et à la lune en cas d'éclipse.

orchestre de cour *Day Nhạc*

4. ĐẠI TRIỀU NHẠC : musique des grandes audiences exécutée à l'occasion du 1er jour de la 1ère lune (le Nouvel An), ou pendant la cérémonie de l'anniversaire du Roi (le Thánh Tiêt).
5. THƯỜNG TRIỀU NHẠC : musique des simples audiences.
6. ĐẠI YẾN CỮU TẤU NHẠC : musique des grands banquets.
7. MIẾU NHẠC : musique des temples exécutée lors des cérémonies dans les temples royaux.
8. TRUNG CUNG NHẠC : Musique du Palais entendue à l'intérieur du Palais royal.

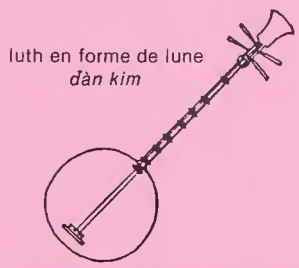
A la musique réservée à l'Empereur, s'ajoutent deux grands ensembles instrumentaux : le *Đường thượng chi nhạc* (musique du haut de la salle), et le *Đường hạ chi nhạc* (musique du bas de la salle).

Les danses de cour comportent : danse militaire *Võ vũ*, danses civiles *Văn vũ*, danse du phénix *Phụng vũ*, danse du cheval *Mã vũ*, danse des branches de fleurs *Hoa đang vũ*, danse des 4 animaux fabuleux *Tứ linh vũ*, danse des 8 barbares présentant leurs tributs *Bát man tấn cống vũ*.

La musique de cour disparut après la chute de la dynastie des Nguyễn (1802-1945), dont la capitale était Huế, et pendant les dernières années avant 1975, cette musique était donnée de temps en temps lors des réceptions offertes à des chefs d'état étrangers ou des touristes.

II. MUSIQUE DE CEREMONIE ET MUSIQUE RELIGIEUSE

La musique de cérémonie et la musique religieuse sont assez répandues au Vietnam. Les funérailles se déroulent selon un rituel confucéen, bouddhique, caodaïste (4) ou chrétien. Dans certaines régions les gens célèbrent encore de nos jours des fêtes en l'honneur des génies tutélaires. Les prières bouddhiques, les cantillations (chants psalmodiés) caodaïstes, les incantations des médiums s'entendent toujours dans de nombreuses pagodes au Vietnam. La musique chrétienne s'inspire de la liturgie catholique occidentale, et la nouvelle musique bouddhique est composée par de jeunes compositeurs qui imitent plus ou moins les cantiques chrétiens.


luth en forme de lune
đàn kim

luth piriforme
đàn ty-bà

luth des chanteuses
đàn đáy

III. MUSIQUE DE DIVERTISSEMENT OU MUSIQUE DE CHAMBRE

La musique de divertissement, ou la musique de chambre dans le sens occidental du terme, est une musique jouée par un petit groupe instrumental pour un auditoire sélectionné et averti.

1. Au Nord Vietnam, le HÁT Á ĐÀO (chant des chanteuses professionnelles), essentiellement vocal mais accompagné de trois instruments de musique : le *Đàn đáy*, luth à 3 cordes, les *Phách*, cliquettes de bois, et le *Trống chầu*, tambour d'éloge. Le *Đàn đáy* accompagne le chant, les cliquettes de bois permettent à la chanteuse de marquer le rythme, et le tambour d'éloge ponctue des passages bien chantés. Celui qui tient le tambour d'éloge doit être un auditeur averti, connaissant de nombreuses règles et conventions : 12 coups sur la caisse du tambour pour appeler la chanteuse et les musiciens, 9 coups sur la membrane du tambour pour les inviter à se tenir prêts, 2 coups sur la membrane pour hâter le commencement du concert, etc... Le *Hát â dào*, créé au XVè siècle, a connu son âge d'or au XIXè siècle ; il est actuellement en voie de disparition.

2. Au Centre Vietnam, le CA HUẾ (musique dite de HUẾ) est aristocratique à l'origine (Huế était la capitale de l'Empire d'Annam). L'orchestre est souvent composé des instruments à cordes : cithare, luth en forme de lune, luth piriforme, vièle à 2 cordes, monocorde ou quelquefois flûte traversière. Quand il s'agit des chants, la voix est toujours accompagnée par l'orchestre pré-cité. La musique de Huế est la synthèse de deux traditions musicales : l'une chinoise et indienne et l'autre autochtone de la région de Huế. De nos jours, les émissions radiophoniques de musique traditionnelle donnent aux musiciens l'occasion de jouer pour un plus grand public.

3. Au Sud Vietnam, le ĐÀN TÀI TỬ (musique dite des amateurs) connaît une large diffusion. Cette musique est de la même tradition que celle de Huế. Le répertoire et la technique instrumentale sont néanmoins différents. Plusieurs musiciens ont composé des pièces nouvelles. Des instruments de type européen tels que guitare, violon, remplacent le luth en forme de lune *Đàn kìm* et la vièle à 2 cordes *Đàn cò* dans l'exécution de la musique du Sud, particulièrement dans le répertoire du théâtre rénové *Hát cải lương*.

(4) caodaïsme : religion du Sud-Est asiatique.

IV. MUSIQUE DE THEATRE

Le théâtre au Vietnam comprend trois genres : le théâtre traditionnel d'influence chinoise (*Hát truồng, hát bội*), le théâtre populaire (*Hát chèo* dans le Nord, *Hát cải lương* dans le Sud) et le théâtre moderne (*Thoại kịch*).

1. Le théâtre traditionnel HÁT TUỒNG ou HÁT BỘI, créé au XIIè siècle, fut très apprécié par les seigneurs Nguyễn au XVIIè siècle. Ce théâtre connut son apogée sous la dynastie des Nguyễn (1802-1945), et commença à être délaissé lors de la création du nouveau théâtre dit rénové *Hát cải lương* dans le Sud vers les années 20.

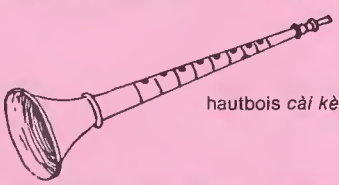
2. Le théâtre populaire du Nord Vietnam HÁT CHÈO, créé vers le XIIè siècle, est un théâtre essentiellement satirique. L'art du *Hát chèo* est de transmission orale. Il puise son inspiration dans les contes, les légendes, les romans vietnamiens, dans l'histoire nationale, fertile en épisodes héroïco-tragiques, et dans la vie paysanne. Les acteurs sont pour la plupart du temps des amateurs. Joué sur le terre-plein du *Đình* (temple du village), ce théâtre est remarquable par son extrême simplicité formelle et par la richesse de son contenu social et moral. La profusion d'un répertoire varié, composé exclusivement de chants d'origine populaire, supplée à l'absence de décors, à la pauvreté des costumes, à l'absence de gestes conventionnels et stylisés et à la simplicité des orchestres d'accompagnement. Le *Hát chèo* prend parti pour les faibles, attaque sans ménagement l'oppression des forts ; les honnêtes gens y sont toujours honorés et récompensés, tandis que les traîtres, mandarins prévaricateurs et cupides sont toujours punis et raillés.

3. Le théâtre populaire du Sud Vietnam HÁT CẢI LƯƠNG, né il y a plus de 60 ans, continue de garder la faveur du public. Sa naissance fut le résultat d'un heureux hasard correspondant à un profond besoin du peuple vietnamien de sortir des cadres rigides du théâtre traditionnel, en quête d'innovations dans les domaines de l'art : peinture, musique, théâtre.
La rénovation du théâtre traditionnel consiste à apporter plus de soin dans l'organisation matérielle de la scène, à changer entièrement des acteurs et à transporter sur la scène la musique dite des amateurs (*Đàn tài tử*). De nouvelles pièces sont venues s'ajouter aux pièces anciennes *Lưu thủy* ("l'eau qui coule"), *Kim tiền* ("Les sapèques d'or"), la déclamation *Ai* ("Triste"), les pièces du mode *Ai oán* ("Profonde douleur"). Celle qui a obtenu le plus de succès jusqu'à ce jour est sans conteste le chant *Vọng cổ* ("La nostalgie du passé") écrit vers 1918 par Sáu Lâu. Le répertoire du théâtre rénové s'étend des pièces historiques anciennes aux traductions de pièces occidentales connues.

4. Le théâtre moderne se développe fortement depuis les vingt dernières années. Il s'inspire des faits divers, des problèmes sociaux ou politiques.

5. Récemment, une nouvelle tentative de reconstitution du **théâtre de marionnettes** sur l'eau MÚA RỐI NƯỚC a connu un certain succès. Ce théâtre de marionnettes est unique en son genre et probablement de création vietnamienne.

Aujourd'hui, le théâtre traditionnel est en agonie. Le théâtre populaire, dans le Nord et dans le Sud, conserve encore sa popularité.



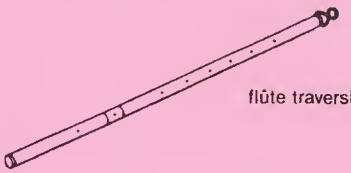
hautbois *cài kèn*

V. MUSIQUE PAYSANNE

La musique populaire paysanne est une musique composée par le peuple pour le peuple sans fin artistique en soi, et retraçant le chemin d'un individu depuis le berceau jusqu'à la tombe. C'est une musique essentiellement vocale : berceuses (*Hát ru* du Nord, *Ru con* du Centre, *Hát đưa em* du Sud), chants de jeux d'enfants, chants de travail liés aux travaux des champs (irrigation, décortiquage du riz, préparation de la chaux), chants de batelières entendus sur des rivières.

- Les chants alternés des garçons et des filles sont un phénomène socio-artistique répandu dans l'Asie du Sud-Est. Au Vietnam, ces chants occupent une place considérable dans la vie quotidienne des jeunes gens. Au milieu du travail s'élèvent des couplets dialogués, interrogations, provocations, railleries, sondages, confidences, déclarations de sympathie ou d'amour. Aux fêtes saisonnières, ces chants jouent un rôle encore plus décisif.
- Le Nord Vietnam, berceau de chants alternés tels que *Quan họ* ("Chants de groupe") ayant lieu au printemps surtout dans la province de Bác Ninh, *Trống quân* ("Tambour du soldat") en automne dans tout le Vietnam septentrional de préférence pendant les nuits de belle lune du mois d'Août. Pendant ces fêtes de chants, des garçons et des filles, qui parfois ne se sont jamais vus ni connus, se rencontrent, se choisissent et s'affrontent dans une joute musicale et poétique au cours de laquelle il leur est loisible de se mesurer, de s'apprécier en se montrant toutes leurs qualités : la force et le charme de leur voix, la richesse et la puissance de leur improvisation et leur inspiration poétique.
- Dans le Centre, pays des chants d'amour *Lý*, et des chants de travail *Hò*, se rencontrent plusieurs chants liés aux multiples activités villageoises (irrigation, repiquage du riz, moisson, battage du riz). Les *Lý*, très nombreux, comportent surtout des chants d'amour, à savoir *Lý con sáo* ("Le chant du merle"), *Lý mười thương* ("Le chant des dix amours"), *Lý giao duyên* ("Le chant d'amour"), etc...

- Dans le Sud du Vietnam, les *Hò* (chant de travail) les plus connus sont : *A li hò lò, hò đồng tháp* (chant de la plaine des joncs), *Hò cấy* (chant du repiquage du riz), etc... les *lý* sont aussi nombreux : *Lý vọng phu* (chants sur l'attente du mari), *Lý ngựa ô* (chant du coursier noir), *Lý cây chanh* (chant du citronnier), *Lý con khỉ đột* (chant du singe), etc...
- Il existe d'autres chants populaires au Vietnam, tels que *Hát giậm vè, Hát vè, Noi vè, Nói lôtô* (chant ou plutôt déclamation chantée pendant le jeu de Loto), *Hát xẩm* (chant des musiciens ambulants aveugles), *Hát bài chòi* (chant d'un jeu spécial du Centre Vietnam).



flûte traversière *ông sáo*

VI. MUSIQUE MODERNE D'INFLUENCE OCCIDENTALE

Le contact de l'Occident a donné naissance à une musique dite "rénovée" NHẠC CẢI CÁCH, ou musique nouvelle ou moderne TÂN NHẠC. L'occidentalisation considérée ccomme un signe de progrès, se reflète dans l'utilisation des instruments européens, dans l'emploi de la gamme tempérée, des règles d'harmonie et de composition comme en Europe.

- Un certain nombre de musiciens traditionnels, au début du XXè siècle, ont tenté d'utiliser quelques principes élémentaires d'écriture pour "embellir" les airs traditionnels suivant les normes d'orchestration occidentales. D'autres, engagés plus avant dans cette nouvelle aventure, ont carrément écrit de nouvelles pièces musicales inspirées des chansons de variétés européennes. D'autres encore, formés aux divers conservatoires de musique à Paris, à Berlin, à Moscou, ou ailleurs, puisent dans leur musique traditionnelle quelques sources d'inspiration pour des créations nouvelles selon l'idiome occidental.
- Depuis une cinquantaine d'années, la musique rénovée ou nouvelle prend une place de plus en plus importante dans la musique vietnamienne contemporaine.

  L'ouverture du Conservatoire français d'Extrême Orient en 1927 va promouvoir la musique des bars, dancings de l'époque en même temps que la musique d'église de la cathédrale de Hànôi auprès de l'intelligentsia vietnamienne. Les disques Pathé et les Editions musicales Salabert répandaient de nombreuses chansons françaises à succès telles que *La Tonkinoise, J'ai deux amours, Marinella, La Madelon,* interprétées par Maurice Chevalier, Joséphine Baker et surtout Tino Rossi.
- Le premier éclair du renouveau musical a jailli dans les prisons (où étaient enfermés beaucoup de détenus politiques). Ce premier fruit musical du patriotisme sera le fil qui va broder la trame musicale des périodes suivantes tel un motif conducteur, musical et poétique de cette épopée symphonique de la musique vietnamienne contemporaine. La chanson politique était née.
  Hors des prisons, la musique nouvelle commençait à faire bonne figure. Dans le Sud du Vietnam, un grand acteur de théâtre et compositeur, le regretté TƯ CHỚI, a écrit vers les années 30 un certain nombre de nouvelles chansons d'inspiration occidentales pour le théâtre rénové *Hát cải lương* comme *Tiếng nhạn trong sương* ("le chant de l'oie sauvage dans la brume"), *Hoài tình* ("la nostalgie de l'amour"), etc... C'est lui qui fut l'auteur du texte vietnamien pour des chansons françaises telles que *Marinella, J'ai deux amours* très en vogue à l'époque.
- Des refrains français étaient à ce point en vogue que même les troupes de théâtre populaire entonnaient avant et après leur représentations l'air de *La Madelon* sur des paroles vietnamiennes sous le titre de *Chào mừng đồng bang* ("Bienvenue aux compatriotes considérés"). Plus d'un musicien ressentait le besoin de composer des airs authentiquement vietnamiens. Les premières chansons vietnamiennes virent le jour : *Giọt mưa thu* ("Goutte de pluie d'automne"), *Con thuyền không bến* ("La barque en dérive"), *Đêm thu* ("Nuit d'automne"), toutes de Đặng Thế Phong, *Biệt ly* ("Séparation") de Doãn Mẫn, *Đêm đông* ("Nuit d'hiver") de Nguyễn Văn Thương, *Chùa hương* ("La pagode des Parfums") de Hoàng Quý.
- Nul de nos jours ne confond ces chansons romantiques vietnamiennes avec quelqu'autre musique du monde, y compris celles des peuples dont leur voisinage géographique amènerait à penser qu'elles doivent avoir des affinités avec la culture vietnamienne. Elle peuvent être considérées comme relevant d'une phase historique du développement musical vietnamien contemporain. Un véritable courant musical s'établit qui va réellement incarner le réveil de la conscience politique nationale. Il est associé au nom d'un musicien appelé à une belle carrière politique et artistique. Avant lui la chanson patriotique de masse n'existait pratiquement pas. Ce fut la contribution de LƯU HỮU PHƯỚC, qui y a trouvé la meilleure expression de son talent. Ses chansons inspirées vont exalter l'héroïsme du passé national et contribuer au réveil politique de sa génération. Telles chansons marquèrent la période de la résistance (1940-45) : *Người xưa đâu tá* ("Où sont les hommes d'antan ?"), *Hội nghị diên hồng* ("Le congrés de Diên Hông", *Hờn sông gianh* ("La haine que nourrit le fleuve Gianh"), *Hồn tử sĩ* ("L'âme des morts pour la patrie"), *Chi lang* ("Le col de Chi Lang"), *Tiếng gọi thanh niên* ("Appel à la jeunesse"), *Phụ nữ viet nam* ("Les femmes du Vietnam"), *Lên đàng* ("Chant de la route"), etc...

Avec Lưu Hữu Phước, la création musicale vietnamienne connait une première synthèse de l'apport occidental et de l'inspiration patriotique nationale. La plupart de ses chansons se construisent à la façon française traditionnelle avec la division en couplets et refrain, modulations mécaniques de la tonalité majeure à la mineure et inversement, rythmes droits, carrés, aux temps forts commandés par la classique barre de mesure. L'appel enflammé à la jeunesse *Tiếng gọi thanh niên* devint aussitôt le chant de solidarité des étudiants de l'époque. Tout en s'inspirant d'une phrase de *La Marseillaise,* Lưu Hữu Phước a créée une oeuvre originale qui, tout en utilisant la gamme occidentale, reste habilement dans l'échelle pentatonique.

L'histoire de la musique d'inspiration occidentale peut se diviser en cinq périodes :

1. La période embryonnaire (1927-37) est caractérisée par l'utilisation des airs occidentaux sur des paroles vietnamiennes.

2. La période de la formation (1938-1945) est caractérisée par la création des deux groupes de musiciens *myosotis* (chansons d'inspiration vietnamienne et occidentale) et *tricea* (chansons d'inspiration chinoise puis occidentale), par le rôle des chansons patriotiques et romantiques.

3. La période de la résistance anti-colonialiste (1946-1954) est caractérisée par des chansons de lutte contre l'occupation française principalement et par des chansons d'amour, ainsi que par le début d'une production d'oeuvres symphoniques par quelques compositeurs formés en Occident.

4. La période du pays coupé en deux (Nord-Sud) (1954-1975) est caractérisée par deux courants musicaux bien marqués : celui du Nord subissant l'influence sino-soviétique, et celui de Sud dominé par l'influence américaine.

5. La période de la réunification et de l'exil (1975 - jusqu'à nos jours) est caractérisée par deux thèmes principaux : au Vietnam gloire du pays et bienfaits du parti communiste, et nostalgie/résistance par les musiciens de l'exil à travers le monde.

La musique classique de style européen a connu un développement tardif. Des oeuvres pour piano ont été composées. On trouve également quelques symphonies, concertos, sonates écrits par quelques compositeurs au Vietnam comme Đỗ Nhuận, Nguyễn Xuân Khoát, Nguyễn Văn Thương, Nguyễn Đình Tân, Trọng Bàng, Văn Ký, Hoàng Việt, Madame Louise Nguyễn Văn Tỵ, Võ Đức Thu, Nghiêm Phú Phi, Nguyễn Khắc Cung, et à l'étranger comme Nguyễn Văn Tường, Nguyễn Thiên Đạo, Tôn Thất Tiết, Trương Tăng, Nguyễn Cường. Actuellement on remarque quelques tentatives de recherche sur la musique électro-acoustique avec Nguyễn Văn Tường et Trần Quang Hải à travers une oeuvre VỀ NGUỒN (retour aux sources), créée en 1975 à Paris avec une recherche sur la spatialisation du son, un mode d'expression et une voie de synthèse Orient-Occident. D'autres courants musicaux d'avant garde s'expriment dans la musique traditionnelle asiatique par Trần Quang Hải à travers l'oeuvre SHAMAN de Trăng Quang Hải et Misha Lobko. De nombreux chants populaires arrangés et harmonisés pour être chantés à plusieurs voix ont certes séduit une certaine catégorie de Vietnamiens. Cette musique de style occidental en pleine voie d'expansion ne peut être jugée à l'heure actuelle.

VII. MUSIQUE PROTO-INDOCHINOISE

Le Vietnam est un pays multinational. En dehors des 55 millions de Vietnamiens de race mongoloïde, il existe plus de 5 millions d'habitants appartenant à des minorités ethniques, réparties en plus de 60 nationalités. Ces peuples minoritaires vivant sur les régions montagneuses sur une superficie égale aux 2/3 de celle du pays, notamment la zone autonome du Việt Bắc, les montagnes du Nord Ouest, la Cordillère vietnamienne, les Hauts Plateaux du Centre Vietnam, possèdent une musique totalement différente de celle des Vietnamiens de race mongoloïde. Très riche en danses, en chants et en instruments de musique (guimbarde en métal et en bambou *Roding, Tuông, Gốc ;* orgue à bouche à tuyaux divergents *Mboat, Komboat, Rokel ;* xylophone *Trung, Kleng Klang ;* gong *Cing ;* carillon hydraulique *Tang koa,* ensemble de gongs, lithophone *Goong lu* chez les Mnong GAR, etc...), cette musique a de nombreux points communs avec celles des minorités peuplant l'Asie du Sud-Est.

合	四	上	尺	工	六	五
hó	*xá*	*xang*	*xí*	*công*	*liu*	*ú*
do	ré	fa	sol	la	do	ré

Conclusion

La musique vietnamienne, par la grande diversité de ses genres musicaux, par l'extrême variété de ses instruments de musique, occupe une place importante dans les traditions musicales en Extrême Orient, voire en Asie. Chacun de nous doit être conscient du danger, celui de l'uniformisation de la musique mondiale par le biais de la musique de variétés. Chaque tradition musicale est comme une fleur dans un jardin sonore. Il nous faut des roses, des lotus, des prunus, des cactus, et même de l'herbe sauvage pour constituer un jardin dans son vrai sens du terme. Il en est de même pour la musique. L'unité dans la diversité, telle est la condition de la préservation des traditions musicales du monde entier en général, et de la tradition musicale du Vietnam en particulier

TRẦN QUANG HẢI

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

les feuillets des benjamins de la musique

«MUSIQUE ET CULTURE» - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - C.C.P. Strbg 484.48 W
Association agréée par les Ministères de l'Education, de la Culture, de la Jeunesse et des Sports.

Série 24 - Février 1981 - N° 5 Publication mensuelle

à propos de...

L'OPÉRA

SOMMAIRE

- L'Opéra de Paris
- Une soirée à l'Opéra
- Hänsel et Gretel de Engelbert Humperdinck
- Qui était Engelbert Humperdinck
- Une visite à l'Opéra

Jeunes Amis,

Nous avons longtemps hésité avant de vous proposer ce mois-ci de nous suivre dans cet univers, quelque peu mystérieux encore pour nombre d'entre vous, que l'on appelle le Théâtre d'opéras, ou Opéra tout court.

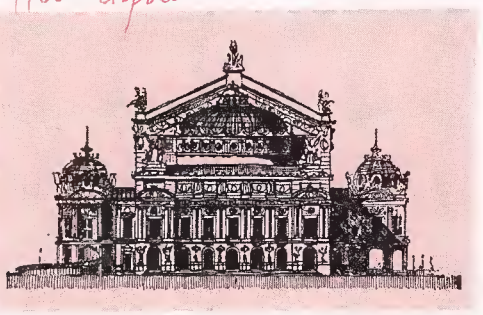
Pourtant, réflexion faite, il nous a semblé qu'il vous intéresserait de découvrir non pas ce que le public voit habituellement: construction, entrée, salle, loges, balcons..., mais la partie invisible, celle qui se cache derrière les décors, dans les coulisses, qui se dissimule sous la scène ou au-dessus de ce que nous pensons être le «plafond», et surtout la manière dont fonctionne et s'articule cet univers extraordinaire avec ses chanteurs, ses danseurs, ses musiciens, ses metteurs en scène, ses décorateurs, ses machinistes, ses accessoiristes, ses électriciens, ses armuriers, ses couturières, ses coiffeurs, ses plombiers, ses maçons, ses menuisiers, sans oublier son personnel administratif.

Par la même occasion, nous compléterons notre rapide exploration par la découverte d'une œuvre allemande destinée précisément à être jouée dans un Opéra, œuvre que son auteur avait composée essentiellement pour les enfants et qui est inspirée d'un conte merveilleux, Hänsel et Gretel *(Jeannot et Margot) des frères Grimm.*

Pour vous familiariser avec les Opéras en général, donc avec les théâtres réservés aux spectacles chantés ou spectacles lyriques, nous avons choisi de vous conduire à l'Opéra de Paris.

Le grand escalier de l'Opéra de Paris (Photo Chevajon)

l'Opéra de Paris - Historique -



Sachez d'abord que l'Opéra de Paris a été créé par Louis XIV en 1669 sous le nom d'Académie Royale de Musique et que, depuis cette date, il a dû s'installer respectivement dans treize salles de la capitale. Le chantier de la treizième salle a été ouvert en 1861, d'après les plans de l'architecte GARNIER, d'où le nom de PALAIS GARNIER sous lequel on désigne souvent notre Opéra National, inauguré en grande pompe le 5 janvier 1875.

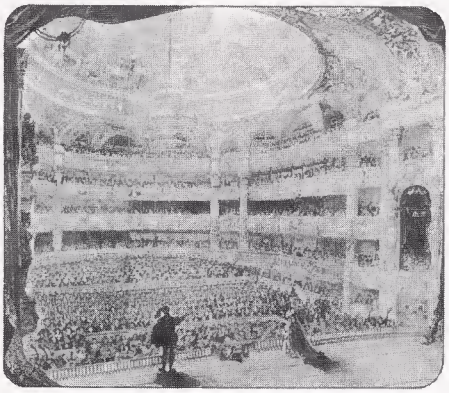
Comme tous les Opéras, le Palais Garnier représente à lui seul tout un monde, un monde à part, et, pour figurer la chose, on pourrait le comparer à un iceberg, dont la partie visible — la scène — ne représente qu'un petite portion de l'ensemble.

une soirée à l'Opéra

Imaginez maintenant que vous avez eu la chance d'être invité à l'Opéra de Paris, pour assister à une représentation de *Hänsel et Gretel* du compositeur allemand Engelbert Humperdinck.

Arrivé devant la façade monumentale, vous avez admiré les sculptures, dont le fameux groupe de «*La Danse*» du sculpteur Carpeaux. Puis vous avez franchi le seuil.

Une *ouvreuse* vous à guidé jusqu'à votre place. Comment ne pas être ébloui par la magnificence de la salle (aménagée pour plus de 2.000 spectateurs), avec son lustre impressionnant qui ne pèse pas moins de 7 tonnes, son plafond peint par Chagall et ses curieuses petites loges! Vous détaillez tout cela à loisir.



La salle de l'Opéra de Garnier
Une vue de la scène

Brusquement une sonnerie retentit, annonçant le début de la séance. Les lumières s'éteignent doucement. Vous ne l'aviez peut-être pas encore remarqué, mais juste devant la scène, encore cachée par son rideau rouge, il y a un grand fossé, la *fosse d'orchestre* dans laquelle sont installés les musiciens. Les lumières sont maintenant éteintes; le chef d'orchestre, que vous ne distinguez pas très bien de votre place, entre dans la fosse et se rend jusqu'à son pupitre. Il lève sa baguette, et l'opéra commence. Il commence par l'*Ouverture,* jouée par l'orchestre, alors que l'immense rideau rouge qui sépare la scène du public reste encore fermé.

Et voici que le rideau se lève sur le 1er acte de *Hänsel et Gretel...*

Qui était HUMPERDINCK?

Parmi les compositeurs que l'on peut considérer comme les disciples de Richard WAGNER, le plus original fut certainement Engelbert HUMPERDINCK.

Né en 1854 à Siegburg, ville située sur le Rhin, il a fait ses études musicales à Cologne et à Munich. Il fut un brillant élève et moissonna tous les prix. Il avait déjà acquis une certaine célébrité aussi bien comme professeur que comme compositeur quand il fut appelé par Wagner aux fonctions de chef des chœurs à Bayreuth. Il se lia également d'amitié, lors d'un séjour à Paris, avec Liszt, Chabrier, Vincent d'Indy.

On lui doit de nombreuses mélodies, souvent d'inspiration populaire, de la musique chorale et des opéras dont le charmant conte féerique *Hänsel et Gretel,* représenté à Weimar en 1893.

JAZZ ET MUSIQUE CLASSIQUE

C'est à la fin de la première guerre mondiale que le jazz prend de plus en plus d'importance dans la musique contemporaine européenne. Le 18 mai 1917, les Ballets russes de Diaghilev créent, avec la participation de Picasso, *Parade* d'Erik Satie dans lequel le personnage de la Petite Fille danse un *rag-time.* Cette première inaugure une belle série de scandales qui ponctueront les créations des années à venir.

Nous sommes dans une époque de ruptures, de remises en cause esthétiques, politiques et sociales. Le choc meurtrier de la guerre correspond à la fois au déclin d'une grande école esthétique : l'impressionnisme (étiquette que Claude Debussy n'a jamais aimée), et à la montée d'une nouvelle génération. Cocteau écrit dans son opuscule *« Le coq et l'Arlequin »* (mars 1918) : « L'impressionnisme vient de tirer son joli feu d'artifice à la fin d'une longue fête. C'est à nous de bourrer les pétards d'une autre fête ».

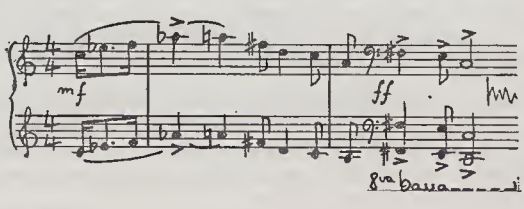
Mais, aussi vives que soient les ruptures, elles ne se produisent jamais si brutalement que pourrait le croire un simple observateur. Des signes avant-coureurs étaient en effet apparus dès le début du XXe siècle avec en Allemagne l'expressionnisme, en France le fauvisme et bientôt le cubisme qui va se répandre dans toute l'Europe. En Suisse, durant les années mêmes de la guerre, et comme une conséquence directe de l'absurdité sanglante du conflit contre lequel on ne peut rien, naît le Dadaïsme. C'est aussi en Suisse que sont réfugiés certains des principaux protagonistes des années d'après-guerre comme, par exemple, Stravinsky qui y écrira justement les œuvres nées de sa découverte du Jazz. On pense généralement que c'est Ernest Ansermet qui rapporta d'Amérique les premières partitions de musique de Jazz que Stravinsky eût entre les mains.

L'intérêt pour le Jazz manifesté par presque tous les compositeurs de cette époque ne se limite d'ailleurs pas à cette musique. Il est, en fait, symbolique d'une ouverture vers d'autres formes d'art, méconnues ou méprisées jusque-là, qui vont de la musique brésilienne à la valse musette en passant par le music-hall et par le cabaret. C'est dans cet esprit que Stravinsky introduit dans son *Histoire du soldat* un tango, une valse et un rag-time (1918). C'est l'époque de l'art nègre (Poulenc écrit en 1917 sa *Rapsodie nègre* dont la musique, curieusement, n'évoque guère « l'exotisme » que l'on pourrait attendre à cette époque d'une telle partition).

A la limite, on pourrait presque dire que le néo-classicisme lui-même participe de ce grand mouvement d'ouverture et que le travail accompli en 1919 par Stravinsky sur Pergolèse (au moment même de *Piano-Rag-Music*) diffère bien peu, dans son esprit, de celui réalisé précédemment sur le Jazz ou le Choral luthérien dans l'*Histoire du Soldat.*

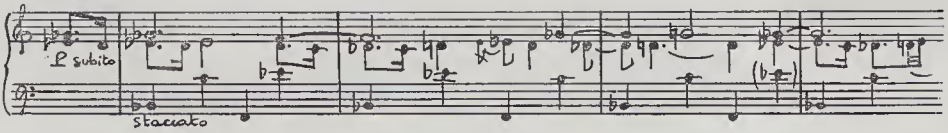
STRAVINSKY a beaucoup écrit à propos de son intérêt pour le jazz dans ses *« Chroniques de ma vie »* (1935) : « ...bien que de dimensions modestes, le rag-time est une œuvre significative par l'appétit que me donnait alors le jazz, jailli d'une façon si éclatante aussitôt la guerre finie. Sur ma demande, on m'avait envoyé toute une pile de cette musique qui m'enchanta par son côté réellement populaire et par la fraîcheur et la coupe encore inconnue de son mètre, langage musical révélant ostensiblement sa source nègre. Ces impressions me suggérèrent l'idée de tracer un portrait type de cette nouvelle musique de danse, et de lui donner l'importance d'un morceau de concert, comme autrefois les contemporains l'avaient fait pour le menuet, la valse, la mazurka, etc. Voilà ce qui me fit composer mon *Ragtime pour onze instruments :* instruments à vent, à cordes, percussion et un cymbalum hongrois. »

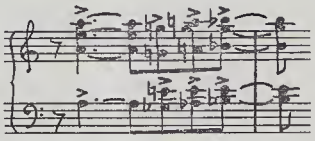
Le *Ragtime* ouvre sur une courte introduction en octaves (les exemples sont extraits de la transcription pour piano réalisée par Stravinsky lui-même) :



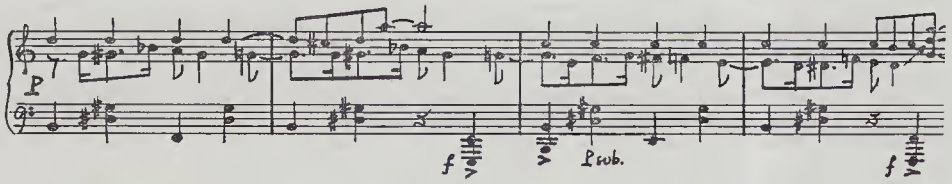
Puis attaque le premier élément thématique, dont la cellule rythmique initiale parcourt toute la pièce :

MUSIQUE & CULTURE



Un élément secondaire surgit brutalement avec la nuance *subito fortissimo* ; nous le retrouverons ponctuant périodiquement l'enchaînement des différentes séquences :

Cet élément secondaire est caractérisé par son aspect monolithique qui tranche singulièrement avec les superpositions rythmiques complexes qui dominent l'écriture de toute l'œuvre.

C'est principalement par cette écriture rythmique (rythmes syncopés et contretemps reposant sur une basse régulière) que le compositeur évoque, bien plus qu'il ne copie, le *rag-time.* Pourtant, on pourra trouver également quelques « tics » mélodiques, caractéristiques du genre, utilisés avec beaucoup de subtilité et non sans une pointe d'humour :



Ce qui frappe à l'écoute des œuvres de Stravinsky influencées par le jazz, c'est que, loin de se renier en adoptant artificiellement une musique qui lui serait totalement étrangère, il s'appuie sur cet emprunt pour mettre en évidence certains aspects de son style. Nous pensons particulièrement au travail rythmique et aux timbres si particuliers non seulement dans ce rag-time mais aussi dans l'*Histoire du Soldat.*

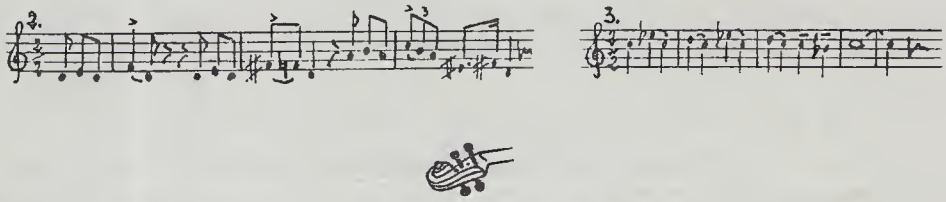
C'est en juin 1919 que Stravinsky met un point final à un autre rag-time, pour piano cette fois, d'une redoutable difficulté technique. Ce fut le *Piano-rag-music.* « En composant cette musique, j'étais inspiré par les mêmes idées et je poursuivais le même but que pour le *Ragtime* (pour onze instruments), écrit-il, mais cette fois-ci en exploitant le côté percussion du piano. »

DARIUS MILHAUD ne devait découvrir le jazz que plus tard, lors d'un voyage qu'il fit en Angleterre, en 1920. Auparavant un séjour en Amérique du Sud aux côtés de Paul Claudel lui avait déjà permis de découvrir des horizons nouveaux, et son tempérament de Méditerranéen avait été particulièrement réceptif à l'intense vitalité rythmique de cette musique. Dans ses *Notes sans Musique* (1949), Darius Milhaud raconte lui-même la genèse de son fameux *« Bœuf sur le Toit »* : « Toujours hanté par les souvenirs du Brésil, je m'amusai à réunir des airs populaires, des tangos, des maxixes, des sambas et même un fado portugais et à les transcrire avec un thème revenant entre chaque air comme un rondo. Je donnai à cette fantaisie le titre de *Bœuf sur le Toit* qui était celle d'une rengaine brésilienne. »

Le *Bœuf* fut plusieurs fois programmé dans des Music-halls, que ce soit au Ba-ta-clan, inséré « dans une de ses revues fameuses par la présentation de femmes nues et de l'esprit « bon marché » de ses commères et compères », ou à Londres en 1920 : « C'est pendant ce séjour à Londres que je m'intéressai pour la première fois au jazz. L'orchestre Billy Arnold, tout fraîchement arrivé de New York, jouait dans un dancing des environs de Londres, à Hammersmith (...). En allant souvent à Hammersmith et en m'asseyant tout près des musiciens, j'essayai d'analyser, d'assimiler ce que j'entendais (...). Il me vint à l'idée d'utiliser ces rythmes et ces timbres dans une œuvre de musique de chambre,

mais il me fallait auparavant pénétrer plus profondément les arcanes de cette nouvelle forme musicale dont la technique m'angoissait ». C'est grâce à son ami Jean Wiéner qui « interprétait de la musique syncopée avec une aisance aérienne » et à un voyage à New York que Milhaud eut l'occasion d'approfondir ses connaissances sur le jazz.

Riche de toutes ces impressions musicales patiemment engrangées par lui, Darius Milhaud devait composer à son retour le célèbre ballet « *La Création du Monde* » (1923) sur un argument choisi par Blaise Cendrars qui souhaita s'inspirer du folklore africain qu'il connaissait bien (pour avoir déjà publié une anthologie nègre). Les décors furent réalisés par Fernand Léger. « ...Je composai mon orchestre comme ceux de Harlem (Milhaud était l'un des rares blancs à être allé dans Harlem à cette époque), de dix-sept musiciens solistes et j'utilisai le style Jazz sans réserve, le mêlant à un sentiment classique ».

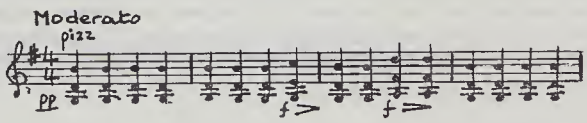
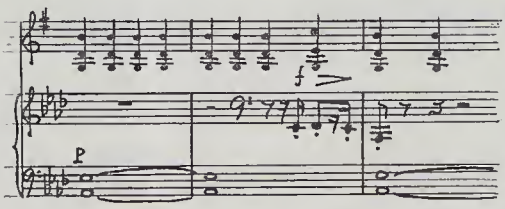


MAURICE RAVEL aimait le Jazz et avait sympathisé avec ses jeunes collègues. Hélène Jourdan-Morhange, dédicataire et créatrice de la *Sonate pour violon et piano* (1927) dont le second mouvement est un blues, écrit : « ...la vie nocturne de Paris l'attirait irrésistiblement, il aimait les lumières, le jazz et, plus curieux que tous les jeunes réunis, le bavardage avec la jeunesse. Comment ne pas évoquer les soirées au « Bœuf sur le Toit », au « Grand Ecart » où l'aimable Moyse nous recevait comme des amis ! »

Ce rapprochement de Ravel avec la jeune musique ne fut pourtant pas du goût de tous ses « amis ». Certains crurent y voir cabotinage ou coquetterie de vieil artiste jaloux : « Le règne de la « *fausse note* » étant, à ce moment-là, dans tout son éclat, Ravel n'hésita pas dans le merveilleux adagio de son *Concerto en sol* à décaler quelques-unes de ses basses pour montrer qu'il était à la page ! » (Emile Vuillermoz).

Il est pourtant évident que ce que Vuillermoz dénonce chez Ravel comme signe de faiblesse envers le snobisme ambiant ou coquetteries, s'inscrit dans la suite logique de l'évolution de son style. Une œuvre comme la *sonate pour violon et piano* (une des œuvres préférées de son auteur), de même que l'admirable *sonate pour violon et violoncelle* qualifiée de « laborieux tour de force d'ingéniosité » ne pouvaient trouver grâce aux yeux de Vuillermoz.

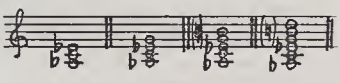
La maîtrise, la subtilité, la finesse d'écriture dont le compositeur fait preuve dans la *sonate pour piano et violon* n'ont vraiment rien à voir avec le dilettantisme. Nous voyons au contraire dans le choix du *Blues,* plutôt que d'une danse plus superficielle, plus mondaine, comme mouvement central, la marque d'un esprit délicat, profond, sensible. Ravel était trop fin, lui qui écrivit les *Chansons Madécasses,* les deux mélodies hébraïques, pour ne pas saisir ce que le *Blues* représentait dans la culture des noirs américains.

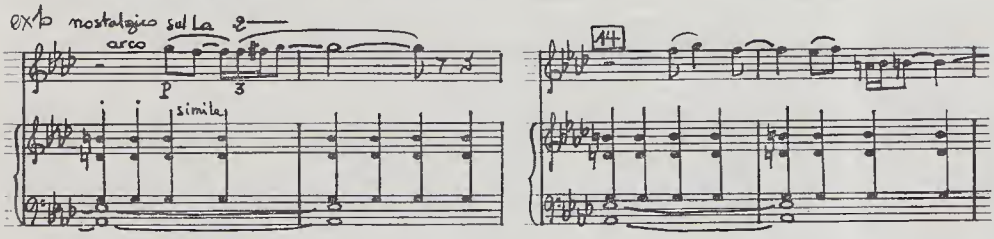
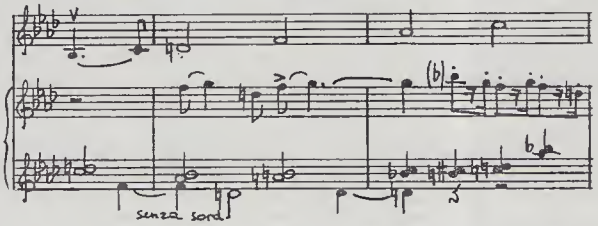
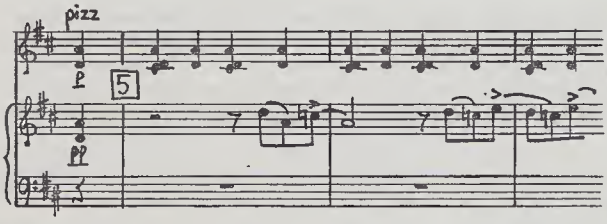
Le mouvement débute par une pulsation régulière en triples cordes, en sol majeur, imitant de façon très allusive les accords d'un banjo :



A la mesure 7, le piano rentre de la façon la plus dépouillée qui soit avec une simple quinte à vide, mais en la bémol, ce qui crée un effet proche de la polytonalité.

On aura remarqué la petite cellule rythmique à la main droite en croisement, sorte de « tic » stylistique, comme un écho lointain de la musique de jazz, qui n'est pas sans évoquer le procédé utilisé par Stravinsky dans son *Rag-time.*

Cette impression de polytonalité, qui découle de la superposition de l'accord de sol majeur sur une basse en la bémol, découle aussi du style ravélien essentiellement basé, en ce qui concerne l'harmonie, sur l'extension des accords par l'ajout de tierces :



Puis mesure 11 (au chiffre 1 de la partition), la main droite du piano prend le relais des accords initiaux du violon, pendant qu'à la mesure 12 le violon expose un thème indiqué « *nostalgico* » bien dans le caractère du blues surtout grâce à ses ports-de-voix glissés sur le deuxième doigt en fin de phrase :

Le jeu sur une corde plus grave (la deuxième) — donc dans une position plus haute sur le manche — rend la sonorité plus voilée, moins riche en harmoniques aiguës ce qui accentue le caractère mélancolique du blues. Au chiffre 3 apparaît un nouvel élément dans l'accompagnement. Il s'agit d'un rythme syncopé (croche - noire - croche) du type de celui entendu mesure 14, mais avec une cellule mélodique nouvelle. Cette modification de l'accompagnement prépare l'arrivée, mesure quarante, d'un second thème exposé au violon. Sa structure rythmique très simple et dénuée de toute syncope fait contraste avec les syncopes et les rythmes pointés du piano :



Après un premier travail de développement du premier thème, à partir du chiffre 4, la pulsation régulière initiale revient au violon (chiffre 5) soutenant l'exposition d'un troisième thème :

Maurice Ravel, Erik Satie, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Georges Auric et tant d'autres ont participé avec leur talent à l'éclosion d'une époque très particulière de notre histoire de la musique. Nous n'avons pu qu'effleurer le sujet. Il aurait notamment encore fallu parler de l'opéra jazz *Jonny spielt auf* (1929) d'Ernst Kreneck, du *Lulu* d'Alban Berg, opéra en trois actes d'après le dramaturge expressionniste Wedekind dont la troisième scène du premier acte se déroule dans un théâtre sur fond de Rag-time et de valse anglaise interprétés par un Jazz-band. Il aurait fallu parler aussi de Paul Hindemith (*Suite pour piano* op. 26) et surtout de Kurt Weill, collaborateur de Bertolt Brecht, et de bien d'autres encore...

discographie

Stravinsky
- ◇ *Rag-time pour onze instruments* par Stravinsky – CBS. 76 025 (avec *Ebony Concerto, Octuor, Pastorale, Praeludium, Tango*)
- ◇ *Piano-Rag-Music* (avec *Circus Polka, Etudes, Rag-Time, Sérénade, Sonate, Tango*) par Noël Lee (piano) – NONESUCH 32.801

Milhaud
- ◇ *3 Rag-Caprices* pour piano – NONESUCH H 71.316 (+ *Printemps - Saudades*) par Bolcom.

Ravel
- ◇ *Sonate pour violon et piano* par Grumiaux, Hajdn - PHI. 9500-720

bibliographie

Stravinsky
- ◇ *Chroniques de ma vie* – Paris, Ed. Denoël (1962).

Milhaud
- ◇ *Notes sans musique* – Paris, Ed. Julliard (1949).

Ravel
par quelques-uns de ses familiers:
- ◇ *L'Œuvre de Maurice Ravel*, par E. Vuillermoz
- ◇ *Ravel à Montfort-l'Amaury*, par Hélène Jourdan-Morhange

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction Interdite
IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

LA MUSIQUE ESPAGNOLE

REPERES HISTORIQUES ET CULTURELS	HISTOIRE DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE
	16e SIECLE
• 1516-1556 : Règne de Charles-Quint Unification Espagne	— Musique religieuse : • Cristobal de MORALES (1500-1553) • Antonio de CABEZON (1510-1566), maître de l'orgue • Francisco GUERRERO (1527-1599) • Tomas Luis de VICTORIA (1549-1611).
• 1556-1598 : Règne de Philippe II	— Œuvres pour *vihuela* : nombreux auteurs dont • Luis de MILAN (v. 1500 - ap. 1561) 1535 : « *El Maestro* » en notation chiffrée.
• 1588 : Anéantissement de l'Invincible Armada *EL GRECO 1541-1614* *CERVANTES 1547-1623*	— Madrigaux profanes : • Juan VASQUEZ (v. 1520 - ap. 1560).
	17e SIECLE
• 1598-1621 : Règne de Philippe III	— Influence de la monodie accompagnée italienne.
• 1621-1665 Règne de Philippe IV	— Musique théâtrale intercalée dans les textes, *zarzuelas,* premiers opéras espagnols avec LOPE, CALDERON, HIDALGO.
• 1665-1700 : Règne de Charles II *LOPE DE VEGA 1562-1633* *TIRSO DE MOLINA V. 1583-1648* *JOSE DE RIBERA 1588-1662* *VELASQUEZ 1599-1660* *CALDERON 1600-1681* *MURILLO 1617-1682*	— Musique religieuse : • Juan Pablo PUJOL (v. 1573 - 1626) • Mateo ROMERO (. - 1647), enseigne la musique à Philippe IV • Juan CERERÓLS (1618-1676), auteur de la célèbre « *Missa de Batalla* ». — Orgue : plusieurs grands maîtres classiques : • CORREA DE ARAUJO (v. 1575 - v. 1663) • CLAVIJO DEL CASTILLO (. - 1626) • Juan Bautista CABANILLES (1644-1712) • José ELIAS (v. 1675 - v. 1749). — Guitare : Gaspar SANZ (1640-1710).
	18e SIECLE
• 1700-1746 : Règne de Philippe V d'Anjou • 1746-1759 : Règne de Ferdinand VI • 1759-1788 : Règne de Charles III • 1788-1808 : Règne de Charles IV *Ramon de la CRUZ* (1731-1795) *GOYA (1746-1828)*	— L'influence italienne s'accroît. — Musique de théâtre : au milieu du siècle, naissance et vogue de la *tonadilla scénique,* intermède en trois parties, du genre petit opéra-comique, avec : • Luis MISON (. - 1766) créateur de la *tonadilla.* • Blas de LASERNA (1751-1816) défend la tradition espagnole contre le *bel canto* • Pablo ESTEVE (v. 1734-1794) • Antonio ROSALES (v. 1740-1801) • Pablo del MORAL (2e moitié 18e s. - début 19e s.) • Tomas de IRIARTE (1750-1791) • Vicente MARTIN Y SOLER (1754-1806) auteur d'opéras. Succès à Milan. Rival de Mozart à Vienne en 1786. Directeur de l'Opéra de Saint-Pétersbourg en 1788 sous Catherine II. — Musique religieuse : • Sébastian DURON (1660-1716) • Antonio LITERES CARRION (v. 1675-1747) et José de NEBRA (1702-1768) • Francisco Javier GARCIA FAJER (1731-1809) impose l'influence du bel canto sur la musique religieuse espagnole. • Padre Antonio SOLER (1729-1783) élève de SCARLATTI, disciple de José de NEBRA. Importante production pour clavier, clavecin et orgue, et 300 œuvres vocales.
	19e SIECLE
• 1808-1814 : pouvoir de Joseph Bonaparte Guerre d'indépendance	— Grands changements : Déclin de la musique religieuse. Musique d'orgue sous l'influence franco-belge. La *tonadilla scénique* tombe dans l'oubli, l'opéra reste en grande partie italien, mais la *zarzuela* se perfectionne et submerge la vie musicale.

MUSIQUE & CULTURE

REPERES HISTORIQUES ET CULTURELS	HISTOIRE DE LA MUSIQUE ESPAGNOLE
• 1814-1833 : Règne de Ferdinand VII • *1828 : Mort de GOYA* • *1830 : Création du Conservatoire de Madrid* • 1833-1868 : Règne d'Isabelle II • 1868-1870 : Gouvernement provisoire • 1870-1873 : Règne d'Amédée 1er • 1873-1874 : République • 1874-1885 : Règne d'Alphonse XII • 1885-1902 : Régence de Marie-Christine d'Autriche • 1898 : Désastre colonial *Pedro ALARCON 1833-1891 (« Le Tricorne »)* *PEREZ GALDOS 1843-1920* *Angel GANIVET 1862-1898* *BLASCO IBANEZ 1867-1928*	— J. A. CLAVE (1824-1874) crée en 1845 la 1re chorale à Barcelone, et BARBIERI les 1ers concerts d'orchestre en 1859. — Influence de Ramon CARNICER (1789-1855), auteur d'opéras italiens et surtout de Pedro ALBENIZ (1795-1855), organiste à la Chapelle Royale, sur les compositeurs du siècle, leurs élèves au Conservatoire de Madrid. — Francisco Asenjo BARBIERI (1823-1894) invente la 1re *zarzuela grande* (en 3 actes), suivi par GATZAMBIDE (1822-1870), ARRIETA (1823-1874), HERNANDO (1822-1888), CABALLERO (1835-1906), OUDRID (1825-1877), BRETON (1850-1923). — Opéra : CARNICER, Miguel Hilarion ESLAVA (1807-1878) qui écrit la 1re grande anthologie de la musique sacrée espagnole (« *Lira Sacro Hispana* », 1869), ARRIETA, BRETON, F. PEDRELL. • Fernando SOR (1778-1839) : importants ouvrages pour la guitare. • Felipe PEDRELL (1841-1922), figure dominante de la fin du siècle, ouvre la voie du renouveau de la musique nationale espagnole au 20e siècle. Auteur d'opéras, grand musicologue, il a pour élèves Manuel de FALLA et Enrique GRANADOS. 1891 : parution de son manifeste « *Pour la musique* ».
	20e SIECLE
• 1902 : Avènement d'Alphonse XIII • 1905 : Attentat à Paris contre Alphonse XIII • 1906 : Traité d'Algésiras • 1931 : Abdication d'Alphonse XIII, République espagnole • 1936 : Guerre civile espagnole *Mort de Frederico Garcia Lorca et de Miguel de Unamuno* • 1939 : Fin de la guerre d'Espagne 2e guerre mondiale *UNAMUNO 1864-1936* *JIMENEZ 1881-1958* *PICASSO 1881-1973* *Juan GRIS 1887-1927* *F. G. LORCA 1899-1936* *Juan MIRO né en 1893* *Salvador DALI né en 1904* • 1975 : Décès de Franco Juan Carlos roi • 1978 : 1res élections syndicales libres	— Avec ALBENIZ, GRANADOS, TURINA et surtout Manuel de FALLA, la musique espagnole retrouve une identité et une grandeur qui l'avaient quittée depuis deux siècles. • Isaac ALBENIZ (1860-1909) s'installe à Paris en 1892, inaugure l'école espagnole moderne. 1905-1909 : « *Ibéria* », suite pour piano. • Enrique GRANADOS (1867-1916) « *Danses espagnoles* » pour piano, 1892. 1898 : succès de son opéra « *Maria de Carmen* ». Pièce maîtresse : les « *Goyescas* » (1911), illustration d'œuvres de GOYA. • Joaquin TURINA (1882-1949) 1913 : « *La Procession de la rosée* ». 1920 : « *Danses fantastiques* ». *1931 : « Rapsodia sinfonica ».* • Manuel de FALLA (1876-1946) écrit son 1er opéra, « *La Vie Brève* », en 1905. A Paris de 1907 à 1914, fréquente Debussy, Dukas, Ravel, Albeniz. 1915 : « *L'Amour Sorcier* ». 1917 : « *Le Tricorne* ». Œuvres les plus magistrales : « *Le Rétable de Maître Pierre* » (1923) et le « *Concerto pour clavecin et petit orchestre* » (1928). Manuel de Falla laisse à sa mort un opéra inachevé, « *L'Atlantide* », que son disciple Ernesto HALFFTER (né en 1905) reprendra et achèvera en 1961. • Ruperto CHAPI (1851-1909), élève d'ARRIETA, et Amadeo VIVES (1871-1932) : musique de théâtre, zarzuelas, opéras. • Jesus GURIDI (1886-1961) harmonisation de chants populaires basques. • Frederico MOMPOU (né en 1893) pièces pour piano. • Joaquin RODRIGO (né en 1902) 1939 : « *Concerto de Aranjuez* ». • Maurice OHANA (né en 1914) 1950 : *Ilanto por Ignacio Sánchez Mejiàs* (pour baryton, récitant, chœur et orchestre) 1967 : *Syllabaire pour Phèdre* (opéra de chambre). • Christobal HALFFTER (né en 1930) 1967 : *Lineàs y puntos.* 1968 : *Symposium* (pour baryton, chœur et orchestre). *Platero* (écrit pour le festival de Royan). • Virtuoses : Ricardo VINES (1875-1943) piano ; Pablo CASALS (1876-1973) violoncelle, chef d'orchestre et compositeur ; Andrés SEGOVIA (né en 1894), Alexandre LAGOYA (professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris), Ida PRESTI et Narciso YEPES, guitare ; José ITURBI et Alicia de LARROCHA, piano.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG STRASBOURG

LE «GROUPE DES SIX»

l'esthétique réactionnaire d'après-guerre

Après la guerre de 1914, un tourbillon d'idées, de modes et de formes nouvelles souffle sur le monde artistique, dont les grandes orientations visent

- à exprimer la nature permanente des choses, aussi totalement que possible ;
- à renoncer à l'ornement inutile et au développement formel ;
- à préférer le monde familier, quotidien, au sublime prémédité ;
- à n'utiliser que le minimum des moyens, mais avec la pleine conscience de la valeur des matières ;
- à bannir le flou et revenir à la fermeté du dessin ;
- à ne plus faire de l'œuvre d'art un débat personnel, mais à la considérer objectivement comme ayant une existence propre ; à la détacher de l'individu qui lui a donné naissance.

C'est avec *Parade* (*) d'Erik Satie que la nouvelle musique française voit le jour. Ce ballet, fortement contesté lors de sa création, le 18 mai 1917 au Châtelet, assure immédiatement la notoriété de Satie et suscite l'enthousiasme des jeunes compositeurs avides de liberté.

Sous l'impulsion de Blaise Cendrars, ami du maître d'Arcueil, les artistes d'esprit nouveau se regroupent dans un sordide atelier de Montparnasse et proposent des concerts de leurs œuvres. C'est alors que Jean Cocteau, poète et homme de théâtre clairvoyant et original, apparaît comme le catalyseur des idées d'avant-garde. Cette esthétique est formulée de façon incisive et brillante dans *« Le Coq et l'Arlequin »,* publié en 1918 sous forme de tract. Cocteau y réagit notamment contre la musique qui s'écoute « la tête dans les mains » (comprenez celle de Wagner), y attaque l'influence russe (Moussorgsky, Rimsky-Korsakov) ainsi que le debussysme et les « brouillards impressionnistes ». Il y exalte par contre le *Sacre du Printemps* de Stravinsky avec ses rythmes barbares, et surtout la musique dépouillée d'Erik Satie.

l'éphémère groupe des « nouveaux jeunes »

L'idée d'école est alors en l'air. Et bientôt, il est décidé de fonder les « Nouveaux Jeunes », groupe musical éphémère, créé et patronné par Satie, dont le nom accompagne régulièrement sur le programme ceux des musiciens nouveaux : Auric, Honegger, Germaine Tailleferre, Roland-Manuel, Louis Durey, Francis Poulenc, dont on donne la première audition d'ouvrages nés la veille, parfois encore inachevés.

Le 15 janvier 1918, au Vieux-Colombier, on donne une *Sonatine à cordes* de Tailleferre, les *Alcools* d'Honegger, *Gaspard et Zoé* d'Auric, *Sept Poèmes de Perse* de Roland-Manuel (permissionnaire venu se joindre à ses amis), les *Carillons* de Durey, et la *Rhapsodie nègre* de Poulenc. En janvier 1919, Darius Milhaud rentre du Brésil, d'où il rapporte ses pittoresques *Saudades,* et retrouve ses amis Auric et Honegger (dont la musique du *Dit des Jeux du Monde* vient de déclencher la célébrité). Plus que jamais, Cocteau apparaît comme l'animateur, voire le théoricien, des « Nouveaux Jeunes ».

le « groupe des six »

C'est dans cette atmosphère de fièvre créatrice que naît le « Groupe des Six », dont l'étiquette date de 1920. L'auteur en est le critique musical et musicographe Henri Collet qui, à la suite d'une audition d'œuvres de six des « Nouveaux Jeunes », fait paraître deux articles successifs dans la revue « Comœdia » : *« Les Cinq Russes, les Six Français et Eric Satie »,* le 16 janvier 1920, *« Les Six Français »,* le 23 janvier 1920. La formule journalistique d'Henri Collet, arbitraire et due au hasard d'un programme de concert, fera fortune.

Dans ses mémoires, Darius Milhaud précise : « Après un concert à la salle Huyghens, au cours duquel Pierre Bertin chanta les *Images à Crusoë* de Louis Durey, et le Quatuor Capelle joua mon *Quatrième quatuor,* le critique Henri Collet fit paraître dans *Comoedia* un feuilleton intitulé *Les Cinq Russes et les six Français.* D'une façon absolument arbitraire, il avait choisi six noms ; ceux d'Auric, de Durey, d'Honegger, de Poulenc, de Tailleferre et le mien, simplement parce que nous nous connaissions, que nous étions bons camarades et que nous figurions aux mêmes programmes, sans se soucier de nos différents tempéraments et de nos natures dissemblables ! Auric et Poulenc se rattachaient aux idées de Cocteau, Honegger au romantisme allemand, et moi au lyrisme méditerranéen... mais il était inutile de résister ! L'article de Collet eut un tel retentissement mondial que le « Groupe des Six » était constitué... Puisqu'il en était ainsi, nous décidâmes de donner des « Concerts des Six »... La constitution de Groupe contribua à resserrer notre amitié. »

Et, si les six intéressés ont toujours attesté de leur indépendance réciproque, il n'empêche qu'ils se sont rendus complices du slogan, en publiant d'abord l'*Album des*

(*) Cf. fiche analytique MC n° 25.8

Six, avec six brefs morceaux pour piano : Auric, *Prélude* ; Durey, *Romance sans paroles* ; Honegger, *Sarabande* ; Milhaud, *Mazurka* ; Poulenc, *Valse* ; G. Taillefer, *Pastorale,* puis en donnant des « Concerts des Six ».

Symbole de l'esthétique du music-hall, le *Bœuf sur le toit* de Darius Milhaud, farce imaginée et réglée par J. Cocteau dans un décor de Raoul Dufy, est créé le 22 février 1920 à la Comédie des Champs-Elysées, avec les clowns de Médrano et les Fratellini comme interprètes. Pour compléter le programme, Satie écrit spécialement les *Trois petites pièces montées,* les *Cocardes* de Poulenc sont chantées pour la première fois en public par le ténor Koubitzky, et deux acrobates dansent le *Fox-trot* d'Auric (« *Adieu New York* »). Le succès fut immense, rapporte Darius Milhaud, mais « oubliant que j'avais écrit les *Choéphores,* le public et les critiques décidèrent que j'étais un musicien cocasse et forain... moi, qui avais le comique en horreur et n'avais aspiré en composant le *Bœuf sur le Toit,* qu'à faire un divertissement gai, sans prétention, en souvenir des rythmes brésiliens qui m'avaient tant séduit et, grands dieux ! jamais fait rire... ».

Probablement à cause du parrainage de Satie, considéré à l'époque comme un « fumiste », les « Six » sont assimilés à des musiciens peu sérieux. Pour dissiper cette méprise, le groupe publie la même année un journal, *Le Coq,* qui n'eut que... quatre numéros et qui expose sous une forme plaisante et combattive les points de vue de chacun de ses adhérents et ceux de Satie, Cocteau et Raymond Radiguet.

On y trouve notamment une déclaration de Satie, hostile à toute idée d'une école Satie : « Le satisme ne saurait exister, disait-il ; on m'y trouverait hostile. En art, il ne faut pas d'esclavage... ».

De son côté, Cocteau précise que « le *Coq* n'est l'organe d'aucune école. C'est une feuille où s'expriment six musiciens de goûts différents unis par l'amitié... A ces musiciens se joignent des poètes, des peintres qui les aiment... ».

Le point culminant de l'action des « Six » en tant que groupe est la représentation, le 18 juin 1921, par les Ballets suédois de Rolf de Maré, des *Mariés de la Tour Eiffel.*

« Ballet ? Non. Pièce ? Non. Revue ? Non. Tragédie ? Non. Plutôt une sorte de mariage secret entre la tragédie antique et la revue de fin d'année, le chœur et le numéro de music-hall ». C'est en ces termes que Cocteau définit le spectacle qu'il a conçu. Dans son esprit, celui-ci apporte une illustration de la « poésie de théâtre », à l'opposé de la « poésie au théâtre ».

De leur côté, les « Six » ont composé des musiques à l'emporte-pièce, truculentes et parisiennes à souhait : Auric écrit une *Ouverture* acide et gaie et trois *Ritournelles* ; Poulenc la très drôle *Danse de la baigneuse de Trouville* et un hilarant *Discours du Général* ; Tailleferre un ravissant *Quadrille* et la *Valse des Dépêches* (qui aurait dû être écrite par Durey) ; Milhaud une *Marche nuptiale* goguenarde et la *Fugue du massacre de la noce* ; Honegger une joyeuse *Marche funèbre du général.*

Consécration de l'activité des « Six », la réalisation des *Mariés de la Tour Eiffel* correspond également à la fin de l'existence du groupe en tant que tel. Durey déjà a refusé de collaborer avec ses amis et s'est retiré en Provence. Satie et Honegger s'éloignent l'un de l'autre, leur esprit marquant des divergences inconciliables. Satie finira d'ailleurs par se brouiller avec Auric et Poulenc et par se désintéresser totalement des « Six » pour fonder l'«Ecole d'Arcueil».

(Photo Lipnitzki)

Le « Groupe des Six » réuni autour de Jean Cocteau (au piano). De gauche à droite : Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Louis Durey.

Désormais, il n'y aura plus de manifestations collectives des « Six » qu'à l'occasion d'anniversaire. Cela n'empêche cependant pas certains d'entre eux, comme Honegger et Poulenc, Milhaud et Auric, de travailler en étroite collaboration.

pour conclure

S'il est certain que la maturation de tempéraments, de natures, de personnalités aussi riches et aussi originales ne pouvait se développer dans le cadre d'une discipline d'école ou de groupe, il reste cependant que le « Groupe des Six » a cristallisé un moment de l'histoire musicale, un moment important, qui a marqué une étape dans le renouvellement fondamental que connaît le langage musical au XXe siècle.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

Beethoven, précurseur du romantisme musical.

La période **pré-romantique** sert de charnière entre le XVIIIe siècle influencé par la Révolution Française et la lutte philosophique, et le XIXe siècle où se manifestent de nouvelles tendances. Ce **glissement progressif** entre deux idéologies a fait dire à Gœthe : « Avec Voltaire c'est un monde qui finit, avec Rousseau c'est un monde qui commence. » En Musique, Beethoven sert de trait d'union entre ces deux époques : sa forte personnalité réunit trop de caractères fondamentaux du Romantisme naissant pour que l'on ne voit pas en lui le père spirituel de ce mouvement en musique.

I. LE PRE-ROMANTISME DANS LES ARTS ET LES LETTRES

Utilisé pour la première fois en Angleterre dès le XVIIe siècle pour indiquer la nature émouvante et sauvage, le terme « romantique » ne précise son sens qu'en 1775 dans un large **mouvement européen,** en réaction contre le rationalisme et l'idéal classique. La sensibilité trop longtemps contenue envahit la littérature et les mœurs, et l'analyse et la raison cèdent la place au sentiment et à l'imagination.

Le mouvement littéraire allemand **« Sturm und Drang »,** qui s'inspire des idées de J. J. Rousseau est représenté par **Gœthe** et **Schiller** qui imposent un type de héros, annonciateur du drame romantique avec *Werther* et les *Brigands.* Cette période connaît de grands accès de passion et de forces imaginatives très employées par les romantiques qui, attirés par la nuit, s'évadent de la réalité par la mort ou le rêve ; **Novalis** et **Jean-Paul** entre autres, en sont les chantres. **Hölderlin, Eichendorff, Kleist, Hoffmann...** font une large place à la mélancolie rêveuse et fatale ainsi qu'au fantastique et au mystère, dans de nombreux ouvrages. En Ecosse, le guerrier celte ténébreux et grandiloquent *Ossian* enflamme les esprits par ses poèmes héroïques.

Autre caractère du romantisme : **l'individualisme.** L'homme romantique, qui vit dans un perpétuel état d'exaltation, semble s'isoler pour s'interroger sur les problèmes les plus graves (le destin, Dieu...) lors de « rêveries solitaires » dans une **Nature** compréhensive. L'amour étant l'un des thèmes essentiels de ce nouvel art de vivre, les romans sentimentaux (souvent autobiographiques) se multiplient : *Paul et Virginie,* la *Nouvelle Héloïse...* qui décrivent la fatalité de la passion, le sentiment du temps qui passe...

En peinture, l'« antiquomanie des archéologues néo-classiques » cède la place aux événements contemporains grandioses ou tragiques, la première figure romantique étant **Géricault,** dont le tempérament fougueux permet toutes les innovations.

II. LE « ROMANTISME » DE BEETHOVEN

Beethoven peut être considéré comme un précurseur du romantisme, puisque l'on trouve en lui, tous les éléments constitutifs de ce mouvement.

• Comme ses contemporains, artistes, écrivains, il est le premier compositeur à se livrer tout entier dans sa musique. Celle-ci à l'image de sa vie est bouillonnante, impulsive, sincère et spontanée. Son œuvre est incorporée à son personnage : on ne peut guère écouter la musique de Beethoven sans penser à Beethoven.

• De plus, c'est un homme de son époque : avant lui, Bach, Haendel, Mozart... vivaient dans une société cohérente et stable, qui, même si elle les heurtait parfois, nourrissait leur inspiration. Au contraire, à la chute de l'ancien Régime, la Société viennoise, instable, s'oppose aux idées humanistes du compositeur et la Révolution française lui apparaît bien vite comme un leurre. Aussi, rentre-t-il avec fougue dans l'action et le combat, avec l'arme qui est la sienne : la musique. Considérant que dans le monde de l'art et de la création tout entière, la liberté et le progrès sont les buts à poursuivre, il prend très souvent des positions sociales et politiques, qui lui sont vivement reprochées.

• Beethoven, en faisant disparaître la musique en tant qu'art fonctionnel de divertissement et d'utilité sociale, privilégie l'artiste qui prend la parole pour exprimer des sentiments personnels. Au XVIIIe siècle, celui-ci avait eu des velléités pour sortir de sa condition de « domestique musical ». C'est Beethoven qui, par sa volonté, affranchit le musicien en en faisant un être unique et responsable qui ne craint pas d'affirmer son autonomie : « Prince, écrit-il à Lichnowsky, ce que vous êtes, vous l'êtes par le hasard de la naissance. Ce que je suis, je le suis par moi-même. Des princes, il y en a et il y en aura encore des

milliers. Il n'y a qu'un Beethoven. » Peu à peu le fossé se creuse entre public et créateur. Ce dernier attendant que l'on vienne à lui. « Avant Beethoven on écrivait pour l'immédiat, et après on écrit pour l'éternité » (A. Einstein).

• Avec ses contemporains, il n'échappe pas à l'engouement de la nature. Ses états d'âme sont le reflet des lieux qu'il fréquente (pentes du Kahlenberg, bords du Danube ou bois d'Heiligenstadt). On connaît assez son amour de la campagne. « Je suis si joyeux, quand une fois je puis errer à travers les bois, les taillis, les arbres, les rochers. Pas un homme ne peut aimer la campagne autant que moi ! » Dans la *Symphonie pastorale,* il cherche moins à imiter les bruits de la nature, qu'à exprimer les impressions que celle-ci fait naître en lui. Ce qui explique la note inscrite sur la partie du 1er violon : « Plus expression de sensation que peinture. »

• Beethoven ne rompt pas avec le passé : il le transcende sans le renier, même quand il bouscule les formes de l'architecture classique pour se laisser aller aux fluctuations de sa sensibilité. Lorsqu'il revient à la fugue et au contrepoint polyphonique abandonné depuis Bach, il affirme sa volonté de perpétuer l'œuvre des grands maîtres. Il développe la musique symphonique et amène la musique pure à un stade de perfection totale, en particulier dans ses grands derniers quatuors où, malgré une écriture parfois rude et serrée, il atteint la « majestueuse grandeur de l'artiste » (B. Champigneulle).

• Comme Voltaire, Beethoven accepte l'idée d'une religion universelle qui exclut les pratiques extérieures. Face à l'éternelle création du monde, il communie par sa création musicale. « Pressens-tu le Créateur du monde ? ... Au-dessus des étoiles il doit habiter ... » (IXe symphonie / Schiller).

• Mais par-delà toutes les analyses, retenons cette conclusion de J.-G. Prod'homme : *« Par son subjectivisme, Beethoven peut être considéré à bon droit comme un précurseur du Romantisme.*

Il exprimera subjectivement ses nobles aspirations, ses sentiments généreux, ses impressions reçues de la nature, ses « rêveries d'un promeneur solitaire » à la Rousseau, ses souffrances morales, physiques même, avec ce qu'elles comportent de philosophie et de religiosité.

Cette subjectivité est un signe de son temps, et l'on peut admettre, en un certain sens, que l'œuvre de Beethoven appartient, en partie, au romantisme, quoiqu'il n'ait pas le caractère fantastique et mystique du romantisme allemand. En réalité, aboutissant du classicisme viennois, il est à l'origine du romantisme musical du XIXe s.» (« La musique des origines à nos jours », Ed. Larousse)

III. LE ROMANTISME MUSICAL APRES BEETHOVEN

La 1re génération de romantiques lui est contemporaine avec **Weber** (1786-1826) et **Schubert** (1797-1828) qui utilisent les légendes germaniques dans leurs productions (*Le Roi des Aulnes, Rosamonde, Obéron, le Freischütz* ...).

Les romantiques qui leur succéderont, **Chopin, Schumann, Liszt ...** chercheront à aller plus loin dans l'introspection et mettront l'accent sur l'exotisme et le fantastique.

Les conséquences musicales du Romantisme sont :

- le développement de formes instrumentales plus libres : **fantaisie - impromptu - poème symphonique - nocturne ...**
- le choix des sonorités et variétés de timbres désormais importants pour les compositeurs.
- l'importance accrue des formes lyriques : **Lied - opéra.**

Quelques dates :

1774 : Gœthe *Werther*
1782 : Schiller *Les brigands*
1789 : Révolution française
1791 : Mozart *La flûte enchantée*
1800 : Novalis *Hymnes à la nuit*
1804 : Napoléon 1er empereur
1805 : Fidélio (1re version)
1810 : Egmont (poème de Gœthe)
1814 : Fidélio (3e version)
1815 : Schubert *Le Roi des Aulnes*
1819 : Géricault *Le Radeau de la Méduse*
1820 : Lamartine *Méditations*
1823 : IXe symphonie - Missa Solemnis
1826 : 5 derniers quatuors
Weber *Obéron*
1827 : V. Hugo *Cromwell*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

L'OPERA ALLEMAND DE SCHÜTZ A WEBER (1)

LE THEATRE LYRIQUE ALLEMAND AUX XVII^e et XVIII^e SIECLES

Gluck excepté, les musiciens de théâtre en Allemagne n'avaient produit jusqu'à l'époque de Mozart que des œuvres mineures.

Ce sont les Italiens qui ont introduit l'opéra dans les cours allemandes et ont fait connaître leurs ouvrages à Vienne, Munich, Dresde, Hanovre, Berlin, Hambourg. Durant tout le XVII^e siècle, les scènes lyriques leur ont appartenu malgré les efforts de Schütz, suivi de S. T. Staden et de J. C. Kerll de constituer un théâtre lyrique national.

Le premier en Allemagne, Heinrich SCHÜTZ (1585-1762) a composé un opéra en langue allemande, *Dafne,* sur une traduction du livret italien de Rinuccini. L'œuvre a été représentée en 1627, à l'occasion du mariage de Sophie Eléonore, fille de son maître, le prince électeur de Saxe. La partition a été détruite par l'incendie de 1760 (Guerre de Sept ans) ainsi que celle d'*Orphée et Eurydice,* opéra-ballet écrit pour les noces de Jean-Georges II de Saxe (1638).

Parmi ses élèves, il faut citer son cousin Heinrich ALBERT (1604-1651), auteur de *Prusslarchus,* opéra donné en 1645 pour les fêtes du centenaire de l'Université de Koenigsberg, et Johann Jacob LOEWE (1628-1703) dont les ouvrages lyriques ont disparu comme ceux de Schütz et d'Albert.

A ces noms il convient d'associer celui de Sigmund Théophilius STADEN (1607-1655) avec son opéra *Seelevig* qui, bien qu'écrit après *Dafne,* se trouve être, par suite de la disparition de l'œuvre de Schütz, le premier opéra allemand qui nous soit connu, et celui de Johann Caspar von KERLL (1627-1693) qui a inauguré l'Opéra de Munich en 1657 par la représentation d'un *Oronte.*

Vers la fin de ce même siècle, c'est à Hambourg qu'apparaît une nouvelle tentative de théâtre musical allemand. Son Opéra, fondé le 2 janvier 1678, donna pour son inauguration, sous le titre de *Singspiel,* une sorte de mystère, *Adam et Eve,* de Johann THEILE (1646-1724), élève de Schütz. D'autres compositeurs alimentèrent la scène de Hambourg : Wolfgang FRANCK (1640-1695) ; Nikolaus Adam STRUNGK (1640-1700) ; Philipp Heinrich ERLEBACH (1657-1714) ; Johan Sigismund KUSSER (1660-1727), l'élève préféré de Lulli ; Reinhardt KEISER (1674-1739) qui a écrit plus de 100 opéras. Parmi les fournisseurs illustres du théâtre de Hambourg figurent Johann MATTESON (1681-1764), considéré comme le plus grand des contemporains de Bach et Georg Philipp TELEMANN (1681-1767) qui a « par ses petits ouvrages lyriques, été l'un des précurseurs, sinon même le créateur du *Singspiel* où ses qualités comiques se donnent libre cours » (R. Dumesnil).

Toutefois et bien que les livrets soient écrits en langue allemande, ces œuvres lyriques s'apparentent aux modèles italiens par leur coupe et par leur style. Et cette prédominance de l'opéra italien trouve encore, au XVIII^e siècle, ses grands représentants en HAENDEL (1685-1759) et J. A. HASSE (1699-1783).

Après s'être familiarisé avec le théâtre musical du temps à l'Opéra de Hambourg, pour lequel il avait composé ses quatre premiers ouvrages (dont *Almira*), HAENDEL, qui avait adopté sans réserve le style de l'opéra italien, a effectué la plus grande partie de sa carrière en Angleterre. Quant à HASSE, qui a partagé sa vie entre Dresde et l'Italie où on l'appelait « Il Sassone » (Le Saxon), il relevait davantage de l'école italienne. A ce titre, il exerça une profonde influence sur Haydn et sur Mozart. Sur les quelque quatre-vingts opéras qu'il a fait représenter, il n'en a écrit qu'un seul sur un texte allemand *(Antiochus).*

GLUCK (1714-1787) qui, comme Haendel, échappe à toute classification nationale, passa la plus grande partie de son existence entre Paris et Vienne. Placé un peu à l'écart de la musique allemande proprement dite, il a laissé 107 opéras écrits soit en français, soit en italien. Son mérite essentiel aura été de réformer les excès de l'opéra italien et d'ouvrir le théâtre lyrique à un art théâtral entièrement nouveau. Weber et Wagner lui doivent une large part de leur formation.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'opéra allemand prend un nouvel élan et conduit à la création d'un nouveau style, le *Singspiel,* représenté par Hiller, Benda, Neefe, von Dittersdorf et d'autres encore.

Ce sont les *Singspiele* de Johann Adam HILLER (1728-1804) qui marquèrent le début de ce genre essentiellement allemand de la comédie musicale, qui contient des dialogues parlés sur des textes allemands et où se combinent les influences de l'*opéra-comique français* et de l'*Opéra buffa* italien. Très en faveur auprès du peuple et de la petite bourgeoisie, les *Singspiele* mettaient en scène non plus des héros ou des dieux,

mais des personnages de la vie quotidienne. Hiller faisait chanter de simples *lieder* aux paysans, réservant les *airs* aux seigneurs. Plus tard, son successeur Georges BENDA (1722-1795) et Christian NEEFE (1748-1798), qui eut Beethoven parmi ses élèves, remplacèrent les chansons par des airs et par des ensembles de meilleur goût.

Le *Singspiel* eut son apogée à Vienne grâce à MOZART (1756-1791) qui avait le continuel désir de se libérer des entraves de l'opéra italien. Il cultiva le genre sur des textes allemands (*Bastien et Bastienne, le Directeur de Théâtre*), le renouvela et l'éleva à une hauteur qu'il n'avait encore jamais connue avec l'*Enlèvement au Sérail* (1781). C'était, dit R. Bauer cité par l'*Encyclopédie de la Musique* (Ed. Fasquelle), « l'œuvre d'un artiste de génie où se fondaient ensemble l'opéra allemand et l'opéra italien, le genre viennois et le français, le baroquisme et le sentimentalisme, dans une forme qui n'a jamais été dépassée depuis lors ». Quant à *La Flûte enchantée* (1791) qui porte pour la première fois le sous-titre *Deutsche Oper,* elle marque l'aboutissement du *Singspiel* et de l'opéra authentiquement allemand. « Jusqu'alors, nous dit Wagner, l'opéra allemand n'existait pour ainsi dire pas ; avec cet ouvrage, il fut créé. Quelle magie divine a soufflé à Mozart ses inspirations, depuis le lied le plus populaire jusqu'à l'hymne le plus sublime ! Quelle variété, quelle richesse, quel sentiment ! C'est la quintessence de l'art, le parfum concentré des fleurs les plus belles et les plus diverses. »

BEETHOVEN ET WEBER

A l'aube du XIXe siècle, alors que le romantisme musical est à ses débuts, BEETHOVEN (1770-1827) fait représenter à Vienne, en 1805, son unique opéra *Fidelio* qui ne connut sa forme définitive qu'en 1814. On peut considérer *Fidelio,* qui, malgré son sérieux, n'est encore qu'un *Singspiel viennois,* comme une des premières manifestations d'un opéra allemand, au même titre que *La Flûte enchantée.* « Beethoven utilise une technique, une forme, une structure et une écriture qui, rompant avec les froides conventions, l'engagent déjà dans l'opéra romantique » (Cl. Rostand). Liszt et Wagner ont reconnu dans le livret de cet ouvrage « l'ancêtre du drame lyrique moderne ».

Seize ans séparent la création de *Fidelio* de la « première » du *Freischütz* de Weber. Mais avant de parler de celui qui est le fondateur réel de l'opéra romantique allemand, il nous faut dire un mot d'un musicien, plus connu pour ses célèbres *Contes fantastiques* que pour ses opéras: Ernest Théodor Amadeus HOFFMANN (1776-1822). Nombreux sont ceux sur lesquels il exerça son influence: Beethoven, Brahms, Wagner, Schumann, Beaudelaire, Debussy et... Weber qui reçut une profonde impression de son ravissant opéra romantique *Ondine,* donné en 1816. Ses ouvrages lyriques, tout comme ceux de SCHUBERT (1797-1828) qui contribua lui aussi à assurer la transition, n'ont pourtant pas survécu.

Après la *Flûte enchantée* et *Fidelio,* voici le *Freischütz* (1821), l'œuvre la plus représentative du romantisme allemand dans laquelle Carl-Maria von WEBER (1786-1826) « laissant libre cours à son originalité, porte un coup décisif à l'influence italienne en Allemagne » (R. Dumesnil).

Celui que Wagner appelait « le plus allemand des compositeurs allemands » avait été élevé parmi les gens de théâtre et avait déjà écrit trois opéras à l'âge de quinze ans. En 1816, le roi de Saxe lui confie le soin d'organiser et de diriger l'Opéra allemand de Dresde qui, sous son impulsion, va bientôt rivaliser avec l'opéra italien.

Sa première réalisation en ce domaine est le *Freitschütz* dont le succès fut immense à la fois par l'élément fantastique, la délicieuse poésie d'une inspiration populaire et la musique pleine du sentiment de la nature. Ainsi que le note R. Dumesnil, « l'apport du *Freischütz* est un des plus considérables que la musique ait reçus : toute l'orchestration moderne est sortie de ce chef-d'œuvre ».

Après cette œuvre d'inspiration populaire, Weber donne, en 1823, *Euryanthe* qui marque une date peut-être plus importante encore que celle du *Freischütz.* « On y trouve comme une ébauche du *leitmotiv* dont Wagner va faire un système, et Weber a remplacé le dialogue parlé par des récitatifs qui ont une importance égale à celle des airs. L'orchestration est d'une originalité puissante. L'ouverture est restée une des pièces symphoniques les plus souvent jouées au concert » (R. Dumesnil).

C'est pour répondre à une demande des Anglais que Weber, déjà miné par la tuberculose, compose et dirige triomphalement à Covent Garden, le 12 avril 1826, son *Obéron,* un opéra fantastique et épique à grand spectacle, tout imprégné de couleur orientale et pittoresque et animé d'un sentiment de la nature des plus poétiques. On sait que Weber meurt à Londres deux mois plus tard, dans la nuit du 4 au 5 juin, à l'âge de trente-neuf ans.

Avec ces trois principaux ouvrages, Weber a fait œuvre de précurseur, une œuvre dont l'influence s'est étendue à tout le XIXe siècle et notamment à Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Bizet. La richesse de sa palette orchestrale et l'accent pathétique de ces partitions « fait entrer dans le théâtre lyrique un élément humain direct et émouvant qui n'avait jamais trouvé son expression dans le vocabulaire classique » (E. Vuillermoz).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

L'OPÉRA ALLEMAND au XIXe siècle (2)

LE ROMANTISME OU L'APOGEE D'UN ART NATIONAL

Le *Freischütz* de Carl Maria von WEBER (1786-1826) « fixe l'esthétique à la fois du théâtre lyrique romantique, avec cette prédominance du pittoresque décoratif et légendaire, de l'ambiance, de la *Stimmung,* qui est quelque chose de tout à fait nouveau, et de l'opéra allemand, c'est-à-dire essentiellement sentimental, passionné, dramatique, en opposition à l'esthétique du divertissement incarné par Rossini... » (Robert Bernard) *. Si l'on ajoute que, sous l'influence des spéculations esthétiques d'Hoffmann, Weber n'a cessé d'appeler de ses vœux une fusion intime des arts qui concourent au spectacle, on comprend aisément que ses idées sont déjà, à peu de chose près, celles de Wagner, et que la production lyrique allemande entre ces deux figures de proue de l'art lyrique romantique ne peut être ni originale, ni marquante, aussi abondante soit-elle.

DE WEBER A WAGNER

En effet, une intense activité se manifeste durant tout le XIXe siècle sur les scènes germaniques. Celle-ci est notamment favorisée par la décentralisation princière, qui avait suscité la construction de théâtres dans les innombrables capitales de tous les petits Etats de la Confédération, et aussi par la véritable passion collective pour la musique dramatique qui s'est emparée du peuple allemand depuis le milieu du XVIIIe siècle.

A côté des serviles imitateurs de Weber, seuls quelques compositeurs ont joué un rôle assez important, quoique secondaire, dans la première moitié du XIXe siècle.

Ludwig SPOHR (1784-1859), grand virtuose du violon, a composé un *Faust* (1816) qui a longtemps passé pour un des premiers chefs-d'œuvre de l'opéra romantique allemand. On y décèle une sensibilité quasi féminine et une certaine tendance à la rêverie naturaliste. Heinrich MARSCHNER (1795-1861), directeur de la musique à l'Opéra de Dresde, puis chef d'orchestre à Leipzig, a laissé une quinzaine d'opéras, parmi lesquels *Le Vampire* (1828), *Le Templier et la Juive* (1829) et *Hans Heilig* (1833) se sont conservés au répertoire des théâtres allemands. Musicien sérieux, excellent orchestrateur, Marschner semble n'avoir jamais pu se libérer complètement de l'influence de son maître — Weber — dont il passe pour le continuateur dans le chaînon qui mène à Wagner. Gustav-Albert LORTZING (1803-1851) est un musicien-né, comédien, écrivain, qui, avec une apparente facilité, a écrit des ouvrages habiles, conçus dans le genre de la féerie, tels que *Le Tsar et le Charpentier* (1837), *L'Armurier* (1846), *Les deux Tireurs, Ondine...* C'est par son style léger et gracieux que survit Frédéric von FLOTOW (1812-1883), qui connaît un vif succès avec *Le Naufrage de la Méduse* (1839), *Stradella* (1844) et surtout *Martha* (1847). *Les Joyeuses Commères de Windsor* d'Otto NICOLAÏ (1810-1849), maître de chapelle de la cour à Berlin, ont fait fortune et sont encore appréciées de nos jours pour leur heureuse vivacité.

Le plus intimement romantique des compositeurs allemands, Robert SCHUMANN (1810-1856), ne laisse qu'un seul opéra, *Geneviève,* créé à Leipzig, en 1850, sans grand succès. Pourtant l'œuvre est intéressante bien qu'assez peu scénique ; elle montre surtout ce que Schumann aurait pu faire au théâtre si la maladie ne l'avait emporté si jeune. Il en est de même pour Félix MENDELSSOHN (1809-1847), mort plus jeune encore, qui n'a composé qu'une musique d'opéra, *Die Hochzeit des Gamacho* (1827).

RICHARD WAGNER

« Homme de théâtre avant tout, Richard WAGNER (1813-1883) occupe une place considérable dans l'histoire de l'art lyrique, non seulement à cause de la valeur, de l'originalité de ses œuvres destinées à la scène, mais aussi en raison de l'influence que ses écrits théoriques et l'application qu'il en fit dans ses drames, ont exercé sur la musique » (René Dumesnil).

Toute sa vie, ce musicien-poète-philosophe va s'employer à tenter ce que Gluck n'avait pu réaliser : faire du drame musical un art « intégral », un art synthétique, et de cet art total un art allemand. La réforme wagnérienne est radicale et profonde, et s'applique autant aux conceptions dramatiques qu'au langage musical. Les théories ne sont cependant pas antérieures aux œuvres dans lesquelles on en trouve l'application, mais, déduites de ces ouvrages, elles se perfectionnent à mesure que Wagner pratique son système.

La première étape est marquée par *Le Vaisseau fantôme* (1841), partition dans laquelle apparaît l'idée génératrice de toute l'œuvre : l'emploi systématique du *Leitmotiv,* thème conducteur né du besoin de représenter musicalement des symboles. L'ouvrage entier est en quelque sorte déduit de la *Ballade de Senta* exposée longuement dans l'ouverture. Sa maîtrise s'affirme avec *Tannhäuser* (1843-45) : le nombre de *Leitmotive* augmente et le procédé allusif de leurs retours se perfectionne ; l'orchestre gagne en richesse, et la *mélodie continue,* faisant fi des découpages habituels de l'opéra, règne d'un bout à l'autre.

Avec *Lohengrin* (1846-48), le système wagnérien atteint son point de perfection. La rupture avec l'ancien moule de l'opéra est irrémédiable ; l'ouverture est désormais rem-

* *Histoire de la Musique* (Fernand Nathan)

MUSIQUE CULTURE

placée par un simple prologue ; le livret, qui apparemment ne fait que conter une légende, exprime déjà des symboles — quasi ésotériques — donnant une nouvelle et profonde dimension au scénario.

Désormais l'outil est forgé et va engendrer une série de puissants chefs-d'œuvre. Abandonnant les sujets historiques, Wagner opte pour le mythe, dont l'essence « purement humaine » doit être perçue par le spectateur « au-delà de toute contingence ».

Dans la monumentale Tétralogie de l'*Anneau du Niebelung* (1850-1868), Wagner réalise l'objet même de sa réforme, l'« œuvre d'art totale » (union intime de poésie, musique, plastique, danse, mise en scène...) ainsi que « l'idée à la fois démocratique et néo-eschyléenne de festival dramatique national s'adressant à l'âme collective du public » (Claude Rostand). Son écriture musicale crée un « climat » orchestral caractéristique et absolument unique, et, par sa présence continue, l'orchestre tient en quelque sorte la place du chœur antique dans sa mission explicative et commentatrice de l'action.

De même que *Les Maîtres chanteurs* (1862-67) qui, malgré l'ampleur des moyens musicaux, gardent une teinte de comédie musicale pleine de vie, unique dans l'histoire du théâtre lyrique, *Tristan et Yseult* (1857-59) apparaît comme le chef-d'œuvre le plus parfait de Wagner, dans lequel, ainsi que le relève R. Dumesnil, « les théories trouvent une application si aisée que l'artifice des moyens disparaît comme si la musique avait coulé d'un jet sans le savant appareil d'une construction arbitraire. » Tirant son humanité profonde d'éléments largement autobiographiques, *Tristan* est un long chant d'amour passionné dont la perfection semble inégalée et inégalable. Sur le plan harmonique, Wagner y pousse l'exploitation du chromatisme jusqu'à ses limites les plus reculées.

Avec *Parsifal* (1877-82), le chant du cygne du maître de Bayreuth, ce n'est plus la passion, mais l'amour, élargi cette fois sur le plan mystique jusqu'au divin, qui inspire Wagner. Sa musique, volontairement fonctionnelle, est devenue à ce point grisante et anéantissante, qu'elle plonge l'auditeur dans un état second destiné à le rendre à même de recevoir le message wagnérien.

Ainsi, du *Vaisseau fantôme* à *Parsifal*, du « grand opéra romantique » au « drame lyrique », Wagner a accompli son destin ; c'est une extraordinaire aventure intellectuelle, menée par l'un des tempéraments artistes les plus exceptionnels, dont l'influence s'est exercée de manière profonde et durable sur l'Europe musicale pendant près d'un demi-siècle.

DE WAGNER A RICHARD STRAUSS

Après la mort de Wagner, le théâtre lyrique allemand semble tomber en léthargie tellement l'envergure, la puissance et le degré de perfection de l'œuvre du géant de Bayreuth sont écrasants. Sa postérité spirituelle est cependant immense et, parmi ceux qui ont marché sur ses pas, quelques musiciens originaux se distinguent qui laissent une production généralement très populaire, bien que de qualité inégale, mais qui ne suffisent pas à donner une physionomie véritablement créatrice à leur époque.

Parmi les meilleurs ouvrages de cette fin du XIXe siècle, *Le Barbier de Bagdad* (dirigé par Liszt), *Le Trompette de Säckingen* et *Le Cid* de Peter CORNELIUS (1824-1874), compositeur fin et sensible, mais peu original, et ceux d'Engelbert HUMPERDINCK (1854-1921), dont *Hänsel et Gretel* (1893) a connu un succès éclatant et durable ; la réussite de cette poétique féerie, tirée du folklore enfantin des provinces rhénanes, a injustement éclipsé ses autres opéras : *Les sept petites chèvres, Les Enfants du roi, Le Mariage forcé...*

Dans la même stricte lignée romantique et wagnérienne, Max von SCHILLINGS (1868-1933), chef d'orchestre réputé, a son heure de succès avec *Inswelde, Oedipus, Der Pfeifertag, Moloch,* et surtout *Mona Lisa* qui tend vers un réalisme tout puccinien. *Kobold* (1904), *Das Sterngebot* (1908), *Sonnenflammen* (1918)... de Siegfried WAGNER (1869-1930), élève de Humperdinck, affirment un réel talent ; signés d'un nom moins illustre, ces ouvrages auraient sans doute été considérés plus favorablement. Les opéras du pianiste virtuose Eugène d'ALBERT (1864-1932), élève de Liszt, s'inscrivent dans le sillage des véristes italiens. Citons : *Caïn, La Plaine, Les Yeux morts, Tiefland...* Avec *Der Arme Heinrich* (1895), *Die Rose von Liebesgarten* (1901) et *Palestrina* (1917). Hans PFITZNER (1863-1949) a continué la tradition wagnérienne en opposant un néo-romantisme farouche au « modernisme » de Schoenberg et d'Hindemith.

Avec Richard STRAUSS (1864-1949), l'art lyrique allemand s'enrichit de chefs-d'œuvre dont l'importance et le rayonnement peuvent être comparés à ceux de Wagner. Sa réputation de chef d'orchestre et de symphoniste, un des plus brillants de l'école post-wagnérienne, est déjà solidement assise lorsqu'il aborde le théâtre avec *Guntram* (1894). Dans sa production, aussi abondante que variée, il faut citer : *Salomé* (1905) et *Elektra* (1909), ces extraordinaires « anti-opéras », *Der Rosenkavalier* (1911), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Intermezzo* (1925), *Arabella* (1929)... écrits dans un style puissamment personnel, à la fois complexe et violent, tendre et sensuel, que sert une somptueuse palette orchestrale. Il s'impose comme un des maîtres de la déclamation lyrique moderne, réalisant une sorte de synthèse entre la déclamation continue type Wagner et le *recitativo secco* mozartien pour en tirer un style de « conversation musicale » très personnel.

Pour avoir exploré les moyens d'expression créés par les XVIIIe et XIXe siècles jusqu'à leurs dernières limites, Richard Strauss apparaît comme le dernier représentant important de l'époque classique et romantique. Et le XXe siècle naissant va entraîner une évolution précipitée de toutes les données de l'art lyrique.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

LES CLAVECINISTES FRANÇAIS DU XVII[e]

On a souvent dit, et écrit, que l'école française de clavecin semblait directement issue de celle du luth pour prendre ensuite son indépendance durant la seconde moitié du XVII[e] siècle. Pourtant, il convient de se demander si certains aspects stylistiques, au lieu d'être redevables de traits apparemment spécifiques de la littérature du luth, ne seraient pas plutôt caractéristiques du goût musical propre à cette époque et à l'école française en particulier.

LES FORMES

Comme pour le luth, elles proviennent directement de la danse. Certains clavecinistes (par exemple D'Anglebert) ne dédaignaient pas en outre de réaliser, comme leurs collègues luthistes, des transcriptions (particulièrement des opéras à succès). Les premiers clavecinistes français tels que Chambonnières, Louis Couperin, n'organisaient pas leurs pièces en Suite. C'est Nicolas Le Bègue qui, dès son premier livre (dont la composition remonte probablement avant 1661 du moins pour une part), a donné à la Suite sa forme bien connue, celle qu'utiliseront Bach et Haendel : Prélude, Allemande, Courante, Sarabande et Gigue.

A ce schéma de base s'ajoutent souvent d'autres danses telles que : Canarie, Menuet, Bourrée, Gavotte, etc... Les Français du XVII[e] siècle cultivèrent particulièrement la chaconne (ou passacaille) en rondeau, danse à trois temps sur une basse obstinée, constituée d'une alternance des couplets et du refrain.

A partir de François Couperin, le nom des danses tendra à disparaître au profit de titres : *les Abeilles, la Nanette, les Sentiments,* etc... Ceci ne signifie nullement que les structures des danses (forme binaire à reprise : A-A/B-B) aient disparu pour autant.

LES FONDATEURS

C'est en 1670 seulement que paraîtront les deux livres de clavecin de Jacques CHAMPION DE CHAMBONNIERES (1601?-1672), livres qui contiennent évidemment des pièces bien antérieures à cette date tardive de publication. Chambonnières avait été investi en 1636 de la charge de joueur d'épinette de la chambre du roi en survivance de son frère Jacques CHAMPION, Sieur de la Chapelle. Un autre frère, Thomas CHAMPION, avait été précédemment organiste et joueur d'épinette du roi.

On reste frappé par la maturité de l'œuvre de Chambonnières et l'on peut se demander si avant lui une école de clavecin, dont les compositions seraient perdues ou inconnues à ce jour, ne lui aurait pas préparé le terrain. Dans l'état actuel de nos connaissances, en tout cas, c'est bien à lui que revient le mérite d'avoir fondé l'école française de clavecin non seulement par ses œuvres, mais aussi par son enseignement et sa « découverte » de Louis COUPERIN (voir notre fiche sur les COUPERIN) même si ce dernier semble avoir été déjà un musicien accompli lors de sa rencontre avec son bienfaiteur.

Louis COUPERIN (1626?-1661) fut donc introduit à Paris et à la cour par son illustre aîné. Il occupa les fonctions de violiste du roi et fut le premier de sa famille à tenir l'orgue de Saint-Gervais à Paris. Musicien complet, compositeur fécond, il nous a laissé plus d'une centaine de pièces (restées inédites jusqu'en 1936). Mieux connu à l'heure actuelle, bien qu'un important manuscrit de pièces d'orgue ne soit toujours pas publié, il reste toutefois quelque peu éclipsé par la renommée de son parent, le célèbre François Couperin le Grand.

Jean-Henry D'ANGLEBERT (1628-1691) succéda à Chambonnières en qualité d'« ordinaire de la Chambre du Roy pour le clavecin ». Il publia ses pièces de clavecin en 1689 seulement. Ayant tenu bien souvent le clavecin dans les opéras de Lully à Versailles, il incorpora dans son recueil une quinzaine de transcriptions : *« J'y ai joint quelques Airs de Monsieur de Lully ».* On y trouve aussi quelques transcriptions de « Vaudevilles », chansons

MUSIQUE CULTURE

parisiennes à quatre parties de caractère léger datant souvent d'un siècle plus tôt : *« Il est pourtant vray de dire que ces sortes de petits airs sont d'une finesse extraordinaire ».*

De plus, D'Anglebert nous a laissé la table d'agréments (1) la plus complète de son temps.

Nicolas LEBEGUE (1631-1702), comme Chambonnières et D'Anglebert, ne publia que tardivement ses deux *« Livres de Pièces de Clavecin »* (1677 et 1687). Comme Louis Couperin, comme D'Anglebert, il est organiste. Il fut le premier compositeur français à publier des préludes : *« J'ai tâché de mettre les préludes avec toute la facilité possible tant pour la conformité que pour le toucher du clavecin ».* A cette époque les préludes dits « non-mesurés » ne comportaient pas d'indications de mesure. Il appartenait à l'interprète de reconstituer une structure rythmique personnelle en fonction des structures mélodico-harmoniques proposées par le compositeur. C'est Jean-Philippe Rameau qui écrivit le dernier prélude non-mesuré (*Premier Livre* de 1706).

Jean-Nicolas GEOFFROY nous a laissé un manuscrit de pièces de clavecin actuellement à la Bibliothèque Nationale (MS Rés. 475) qui a fait l'objet d'une étude de Martine Roche (Un livre de clavecin français de la fin du 17e siècle, in Recherches VII - 1967). Nous ne savons rien sur ce compositeur prolixe (255 pièces, à peu près l'œuvre de François Couperin) et caractérisé par un style tout à fait particulier usant de tournures harmoniques uniques pour l'époque.

Louis MARCHAND (1669-1732) a publié deux livres de clavecin (1699 et 1702). Surtout connu comme organiste (il fut le grand rival de François Couperin) il reste au seuil de ce dix-huitième siècle un homme du dix-septième fidèle aux formes et aux styles de D'Anglebert ou Lebègue d'une quarantaine d'années plus âgés que lui. Sa réputation fut considérable : *« il n'avait guère d'autre épithète que celle de* Grand *: c'était un homme de génie »* (Daquin fils).

Elisabeth JACQUET DE LA GUERRE (1660?-1729), au contraire de Marchand, est sensible aux nouveaux courants qui bouleversent le siècle finissant. Cette brillante musicienne subit l'influence de l'Italie dans l'harmonie, le rythme et l'utilisation d'un certain type de virtuosité tout nouveau dans le répertoire du clavecin. C'est là que l'on voit se dessiner les grandes lignes du style propre au XVIIIe siècle qui, à travers François Couperin, s'épanouira chez Rameau.

Le titre de son recueil *« Pièces de Clavecin Qui peuvent se Jouer sur le Viollon »* est caractéristique de l'habitude du temps de prévoir l'instrumentation possible des pièces de clavecin, comme le font également François Couperin et Rameau.

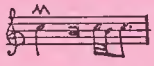
Gaspard LE ROUX, comme Elisabeth Jacquet de la Guerre, se situe aux confins des deux siècles, au point de rencontre des deux styles : italien et français. Cultivant l'art de la variation (*chaconne en fa majeur, sarabande* diversifiée en douze couplets) il avait aussi l'habitude d'ajouter à la plupart de ses pièces « une contrepartie pour le concert ». Cette disposition permet de les jouer non seulement sur le clavecin seul, mais aussi à deux clavecins « l'un jouant le sujet, l'autre la contrepartie » et même en trio (deux dessus et basse chiffrée). Son œuvre fut connue de Bach et de ses élèves (Krebs, Walther).

François DIEUPART (1670?-1740) publia vers 1700, à Amsterdam, *Six suites de clavecin* que l'on considère parfois comme ayant servi de modèles à Bach pour ses *Suites Anglaises.* Dans les suites de Dieupart, on trouve à la place du prélude une *Ouverture à la française* (Grave, Rapide et style fugué telle que Lully l'a instaurée). Leur forme est définitivement fixée : Ouverture, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuet ou Passepied et Gigue, Dieupart, comme la plupart de ses contemporains, a également prévu une version instrumentale de ses suites *« mises en concert (...) pour un Violon & Flûte avec une Basse de Viole et un Archilut ».*

N.B. : Vous trouverez dans notre seconde fiche consacrée au XVIIIe s. les compositeurs suivants : François Couperin, Jean-François Dandrieu, François d'Agincourt, Jean-Philippe Rameau, Joseph Cassanéa de Mondonville, Louis Claude Daquin, Forqueray, Duphly, Balbastre.

---

(1) Les agréments étaient de petits signes indiquant d'une façon plus lisible les fioritures, ex : ⩚

= *pincé* = 

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

LES CLAVECINISTES FRANÇAIS DU XVIIIe (*)

François COUPERIN (1668-1733) est certainement le compositeur qui domine, par la qualité et par la quantité, toute l'école française de clavecin. Son œuvre compte plus de 250 pièces publiées successivement dans quatre livres en 1713, 1717, 1722 et 1730, ainsi qu'une méthode *L'Art de toucher le Clavecin* (1716/1717) et des *Règles pour l'Accompagnement* qui lui sont attribuées (manuscrit NOUV. ACQ. FR. de la Bibliothèque Nationale). Dans son premier livre, Couperin reste fidèle au schéma de la suite tel qu'il s'est constitué au XVIIe siècle (voir notre fiche sur les clavecinistes français du XVIIe). Mais dès le second livre (1717) les morceaux de caractère aux titres évocateurs dominent pour s'imposer ensuite définitivement : *Vol de papillons, Fauvettes plaintives,* les *Regrets,* etc... Couperin est un chercheur qui élargit la merveilleuse palette du clavecin français en n'hésitant pas à user d'innovations techniques (p. ex. : les mains croisées). On peut affirmer qu'il inaugure cette grande lignée de compositeurs de stature européenne qui ont nom : Rameau, Bach, Haendel, Vivaldi, etc... Ne revendique-t-il pas d'ailleurs l'honneur d'avoir été le premier Français à écrire une *Sonade* à l'italienne ? (Voir notre fiche analytique sur la 2e suite des pièces de viole.)

Jean-François DANDRIEU (1682-1738) est aussi un compositeur important et de stature européenne, même si sa renommée est aujourd'hui quelque peu retombée au profit de son aîné Couperin le Grand. Il publie tout d'abord, presque en même temps que ce dernier, trois livres de pièces de jeunesse encore marquées par l'ancien style (1705 environ), puis ses *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* de 1718 et trois livres de la maturité en 1724, 1728 et 1734. Son style, plus sévère et plus rigoureusement contrapuntique que celui des Français en général, fait qu'on lui a parfois attribué le surnom d'« organiste allemand ». Certains musicologues crurent même déceler chez Dandrieu l'influence de Pachelbel, de Kuhnau ou de Haendel. Il n'en reste pas moins vrai que son œuvre, qui compte 150 pièces, reste très personnelle et n'est pas du tout à sous-estimer.

François D'AGINCOURT (1684-1758), musicien rouennais, se réfère explicitement à Couperin : *« Je n'ay rien changé aux Agréments ny à la maniere de toucher, de celle que Monsieur Couperin a si bien désignée et caractérisée . . . »* (Pièces de clavecin de 1733.) De fait, mises à part une *Chaconne* anticipant sur celle de Duphly, son élève, et une pièce intitulée *La Moderne* dans le style italien, l'œuvre de D'Agincourt s'inscrit en droite ligne dans la tradition de Louis Marchand (pour ses premières pièces) et, surtout, de François Couperin.

Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764), dont on fête en 1983 le tricentenaire de la naissance, fait preuve au contraire de personnalité et d'originalité même si son livre de 1706 paie encore un certain tribut à la tradition avec, par exemple, le prélude non mesuré qui ouvre la *Suite en la mineur.*

Dans son livre de 1724, Rameau introduit des pièces de caractère, mêlées aux mouvements de danses : *Allemande, Courante, Gigue en Rondeau, 2e Gigue en Rondeau, Le Rappel des Oiseaux, 1er Rigaudon, 2e Rigaudon, Double du 2e Rigaudon, Musette en Rondeau, Tambourin, La Villageoise.*

Dès la seconde suite de ce même livre de 1724, toute référence aux formes passées, à l'exception de la forme rondeau, a disparu. (Toutefois, Rameau reviendra aux mouvements de danses dans son livre de 1731.) Au lieu d'un prélude ou d'une Allemande, cette seconde Suite, en ré mineur, ouvre sur *Les tendres Plaintes,* magnifique Rondeau à trois temps.

L'écriture de Rameau rompt délibérément avec la technique ancienne du clavier, adoptant définitivement l'usage du pouce (déjà préconisé par Couperin dans son *Art de toucher le Clavecin*), les déplacements rapides. On ne peut oublier aussi quel grand théoricien fut Rameau, dont la maîtrise de l'harmonie et du jeu des modulations transparaît dans des pièces telles que *La triomphante* ou la fameuse *Enharmonique* du livre de 1731.

L'œuvre pour clavecin de Rameau s'achève en apothéose avec les *Pièces de clavecin en concert* de 1741. Fidèle à la tradition qui admettait la possibilité d'adjoindre d'autres instruments au clavecin, le compositeur écrit des pièces prévoyant un violon ou une flûte pour le dessus, une viole de gambe pour la basse ; celle-ci pouvant également remplir le rôle d'un second dessus en duo avec le violon ou la flûte. Pourtant, il s'agit bien de pièces de clavecin : *« Ces pièces exécutées sur le clavecin seul ne laissent rien à désirer ; on n'y soupçonne pas même qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément ».* (Rameau, préface aux Pièces . . . de 1741.) Seules cinq de ces pièces nécessitèrent d'être réécrites pour le clavecin seul ; ce sont respectivement : *La Livri, L'Agaçante, La Timide* et son

(*) Cette fiche fait suite à une première étude consacrée aux *Clavecinistes français du XVIIe siècle.*

MUSIQUE & CULTURE

deuxième *Rondeau, L'Indiscrète.* Dans ses *Pièces de clavecin en concert,* Jean-Philippe Rameau fait reculer les limites du genre par une écriture instrumentale magistrale et la haute qualité de son inspiration. Pourtant le compositeur ne prétend pas innover : *« Le succès des Sonates qui ont paru depuis peu en pièces de clavecin avec violon m'a fait naître le dessein de suivre à peu près le même plan ».* (Préface, ibid.) Rameau fait probablement allusion aux Sonates de Mondonville.

Jean Joseph CASSANEA DE MONDONVILLE (1711-1772) publie en 1733 et 1734 ses deux premiers recueils de musique instrumentale (*Sonates pour le violon avec basse continue,* op. 1 et *Sonates en trio pour deux violons, ou flûtes, et basse continue,* op. 2). Mais, c'est à son opus 3, les *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* (vers 1734) auquel Rameau se réfère très probablement. Certes, Mondonville n'est pas Rameau. Mais, il possède une incontestable maîtrise de l'écriture instrumentale tant pour le violon — il fut un violoniste virtuose — que pour le clavecin. Pour ce dernier, il use de procédés identiques à ceux de Rameau, mais avec moins d'audace dans l'invention. Surtout, l'influence italienne se fait très nettement sentir. Mondonville écrit un peu comme un Italien qui imiterait le style français. C'est sur de tels enchevêtrements que se construira un style européen dominant tout le XVIII^e siècle.

L'œuvre V^e du compositeur, publiée en 1748, propose une formule encore plus originale. Il s'agit de *Pièces de Clavecin avec Voix ou Violon* sur des versets de psaumes.

Louis-Claude DAQUIN (1694-1772), élève et admirateur de Louis Marchand, fut un organiste prodige. C'est lui qui obtint, par concours, le poste d'organiste à Saint-Paul devant Jean-Philippe Rameau lui-même. Au clavecin, son style subit la double influence de François Couperin et de Rameau. Il publie son *Premier Livre de Pièces de Clavecin* en 1735. Représentatives de l'ancien style, nous retiendrons l'Allemande et la Courante de la *Deuxième Suite en Ré mineur.* Beaucoup plus ramistes, et par l'esprit et par la technique, sont les deux pièces qualifiées par le compositeur *« d'une grande Exécution »* : *Les Vents en Couroux* et *Les Trois Cadences* (cadences signifie ici « trille »). A propos de cette dernière pièce, Daquin revendique la paternité de cet effet *« d'un goust que je puis assurer être nouveau, Extraordinaire et n'avoir jamais paru en Musique »* (bien, qu'en fait, François Couperin y fasse déjà allusion dans son *Art de toucher le Clavecin* de 1716/17) ; Daquin en explique la réalisation en ces termes : *« Pour réussir dans son Exécution, il faut que la main droite fasse deux Cadences à la fois avec la main gauche qui en fait une ».*

Antoine (1671/72 ?-1745) et **Jean-Baptiste** (1699-1782) **FORQUERAY** apportent, au répertoire du clavecin, une contribution sortant de l'ordinaire. En effet, Antoine était un virtuose de la viole dont il jouait, disait-on, « comme un Diable ». Jean-Baptiste, son fils, publie en 1747, les *Pièces de Viole Composées par Mr. FORQUERAY le Père, Mises en Pièces De Clavecin par Mr. FORQUERAY le Fils* parce que, écrit Jean-Baptiste, *« La Viole, malgré ses avantages, est tombée dans une espèce d'oubli ».* La musique d'Antoine est sombre, tourmentée, exigeant une technique « diabolique ». Son style audacieux est imprégné de chromatisme et de dissonances. Jean-Baptiste ne se contente pas d'une simple transcription. Il procède à une véritable re-composition de ces pièces dont l'adéquation à la technique du clavecin vaut bien celle de leurs formes originales à la technique de la viole. *« Il faut voir dans la transcription un procédé parfaitement admis et d'une valeur musicale incontestable. C'est, en effet, à travers elle que l'influence du répertoire pour luth s'est faite sentir »* sur le répertoire pour clavecin. (Charles Besnainou, « Connivences entre le luth et le clavecin », in *Musique Ancienne,* n° 6, 1979, p. 46.)

Jacques DUPHLY (1715-1789) avec ses quatre livres pour le clavecin, publiés respectivement en 1744, 1748, 1758 et 1768, nous a laissé la dernière œuvre d'importance pour l'instrument. Il y réalise, en quelque sorte, la synthèse de cet art disparu en évoquant aussi bien François Couperin et Rameau, ou certains aspects de l'écriture de J. S. Bach, ou encore l'influence italienne à travers Domenico Scarlatti. Il ne dédaigne pas non plus les thèmes d'allure populaire (comme dans *La Félix*).

La célèbre *Chaconne* de son *3^e livre* constitue certainement la dernière pièce d'une réelle envergure du répertoire de clavecin en France.

Les quelques compositeurs qui ont tenté de reprendre le flambeau en cette fin du XVIII^e siècle n'atteindront jamais plus les sommets auxquels étaient parvenus leurs illustres aînés.

Claude BALBASTRE (1727-1799), musicien bourguignon, élève de Rameau, en est certainement le plus talentueux représentant avec son *Recueil de Noëls formant quatre Suites avec des Variations pour le clavecin et le Forte piano* et ses quatre *Sonates en quatuor pour le clavecin ou le piano forte, avec accompagnement de deux Violons, une basse et deux cors ad libitum, Œuvre III.*

« Mais s'il est vrai que la Révolution a tué le clavecin, il est vrai aussi que le piano-forte avait déjà beaucoup progressé. (...) On peut voir, au musée du Conservatoire à Paris, le piano-forte de Taskin qui est déjà un chef-d'œuvre de facture et qui date des alentours de 1770, donc très tôt. En 1707, Cristofori signait son premier piano-forte en Italie. En Allemagne, dans la deuxième moitié du XVIII^e s., le piano-forte était déjà très développé, en Autriche aussi. Mais ceci est une autre histoire... » (Entretien avec Blandine Verlet, in *Musique Ancienne* n° 6, 1979, p. 38.)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction Interdite

IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

L'OPÉRA DE LANGUE ALLEMANDE AU XXe SIÈCLE (3a)

Le théâtre lyrique, qui nécessite de lourdes infrastructures et de gros moyens financiers, fait preuve bien souvent d'inertie, c'est-à-dire d'une certaine lenteur à intégrer l'évolution des arts qui pourtant y participent étroitement : scénographie, architecture, peinture, sculpture, etc., sans oublier l'évolution de la musique elle-même.

Autour de 1900 se développe en Allemagne un phénomène artistique nouveau, que ce soit dans le domaine théâtral, pictural ou poétique : l'expressionnisme, qui ne restera pas sans effet sur les destinées du théâtre lyrique germanique.

Dans un tel contexte historique, il est frappant de constater le rôle important joué par un metteur en scène comme Max Reinhardt dans l'évolution du théâtre durant les trente premières années du XXe siècle.

« Ce qui fait l'intérêt particulier de la révolution dont il fut l'instigateur est qu'elle ne réside point tant en perfectionnements techniques — encore qu'il y ait fait souvent appel et qu'il en ait créé lui-même un nombre considérable, que dans l'esprit même qui est à la base de chacune de ses mises en scène, esprit nettement musical par sa conception comme par ses procédés. " De la musique avant toutes choses " semble être l'épigraphe de chacune de ses créations » (René Lévy, *La Revue Musicale,* nº 112, février 1931).

Une autre personnalité joue un très grand rôle avant et après la première guerre dans l'évolution du théâtre lyrique en Allemagne : Richard Strauss (*), que l'on a trop vite qualifié de post-wagnérien, occultant avec cet épithète ce qu'il y avait de profondément nouveau dans sa démarche par rapport à Wagner, malgré une certaine difficulté à rompre tout à fait avec les charmes de la musique post-romantique. Les sujets littéraires dont, par exemple, Strauss s'inspire tranchent violemment avec l'univers wagnérien (même celui de *Tristan et Iseult*) et s'inscrivent résolument dans le courant de l'évolution littéraire de cette époque.

Certains ont même vu dans l'œuvre lyrique de Strauss des éléments expressionnistes ou du moins annonciateurs de l'expressionnisme : « Trente ans après Wagner voici qu'apparaissent chez Richard Strauss les premiers signes du véritable expressionnisme. Une œuvre comme *Salomé* est une œuvre expressionniste par excellence cachée sous un manteau d'opéra conventionnel » (Hans Curjel, propos recueillis par Denis Bablet in *L'Expressionnisme dans le théâtre européen,* CNRS, Paris 1971, p. 223).

Ferruclo Benvenuto BUSONI (1866-1924) est né à Empoli (Italie) d'un père italien, clarinettiste virtuose, et d'une mère pianiste d'origine allemande. Enfant prodige, il débute comme pianiste dès l'âge de huit ans et comme compositeur et chef d'orchestre à 12 ans ! C'est en 1894, après une déjà longue carrière internationale, qu'il s'installe définitivement à Berlin, exception faite des années de la guerre 1914-1918. Esprit novateur et ouvert, il soutient chaleureusement les jeunes compositeurs.

Busoni se proposait d'opposer au « *Musikdrama* » wagnérien une « *Spieloper* » dans laquelle la vie est reflétée comme « dans un miroir magique ou un miroir déformant » du type de ceux qui font rire les visiteurs dans les fêtes foraines. Dans ce but, il écrivit lui-même les textes de ces opéras, hormis une œuvre de jeunesse.

— *Signe* oder *Das versunkene Dorf, 1889 (Signe* ou *Le village inondé),* sur un texte de Frida Schanz (1889) ;

— *Die Brautwahl, 1912 (Le choix de la fiancée),* d'après E.T.A. Hoffmann (1912) ;

— *Arlecchino* oder *Die Fenster, 1917 (Arlequin* ou *Les fenêtres),* Capriccio théâtral en un acte inspiré par la Commedia dell'arte ;

— *Turandot,* fable chinoise en deux actes d'après Gozzi, transformée en opéra et créée en 1917 à Zürich ;

— *Doktor Faustus* (1925), poème musical en deux prologues, un interlude et trois tableaux principaux, qui a été terminé par Philippe Jarnach.

Hans PFITZNER (1869-1949), fils d'une pianiste et d'un violoniste, est né à Moscou. Kapellmeister et professeur à Berlin, il devient chef d'orchestre à Munich à partir de 1907, et, de 1908 à 1918, directeur de l'Opéra et du Conservatoire de Strasbourg. Puis, de 1920 à 1929, il dirige une classe de composition à Berlin. Musicien très conservateur, réactionnaire même, il combat âprement la musique de son temps dans de nombreux textes proches parfois du pamphlet comme, par exemple : *Futuristengefahr* de 1917 *(Le danger futuriste)* contre Busoni ; *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* de 1920 *(La nouvelle esthétique de l'impotence musicale).* L'engagement militant de Pfitzner contre l'art moderne devait en faire un allié « de fait » des nazis, avec qui toutefois ses rapports furent bien souvent orageux de par son franc parler et son caractère entier.

(*) Cf. fiche MC **L'opéra allemand au XIXe siècle (2).**

MUSIQUE & CULTURE

Parmi ses œuvres principales, citons :

— *Der arme Heinrich, 1895 (Le pauvre Heinrich),* sur un texte de J. Grun, qui présente plus l'aspect d'un récit statique que celui d'une action proprement dramatique ;

— *Die Rose vom Liebesgarten, 1901 (La rose du jardin de l'amour),* opéra romantique en deux actes, avec prélude et postlude, considéré par certains musicologues comme la plus belle œuvre de Pfitzner ;

— *Palestrina* (1917), légende musicale en trois actes sur un texte du compositeur. Il s'agit certainement de l'œuvre la plus connue de Pfitzner ;

— *Das Christelflein* (1917) : *Spieloper* en deux actes sur un texte du compositeur d'après I. von Stach, nouvelle version d'un *« Weihnachtsspiel » (Pièce de Noël)* datant de 1906 ;

— *Das Herz, 1931 (Le cœur),* drame en musique en trois actes sur un texte de H. Mahner-Mons.

Arnold SCHOENBERG (1874-1951) est né à Vienne. Il étudie le violon, puis le violoncelle et tout jeune encore écrit des trios et des quatuors à usage domestique. Au début de sa carrière, par nécessité matérielle, Schoenberg est contraint d'orchestrer des milliers de pages d'opérettes. Remarquable pédagogue, il aura comme principaux élèves Alban Berg et Anton Webern (cf. fiches biographiques MC Schoenberg, Berg, Webern).

C'est à Arnold Schoenberg que revient l'honneur d'avoir ouvert une voie vers l'avenir, y compris dans le domaine lyrique. Pourtant, son importance n'apparut pas immédiatement à ses contemporains qui voyaient plutôt en Franz Schrecker, l'auteur de *Der Ferne Klang* (créé à Francfort en 1912), le grand maître du nouvel art lyrique. Ceci provient probablement du fait que les œuvres scéniques de Schoenberg ne furent créées qu'une douzaine d'années plus tard.

C'est l'époque où chaque artiste ressent le besoin d'élargir son domaine d'expression aux autres formes d'art. Dans cet esprit Schoenberg se préoccupe aussi de l'aspect scénique de ses ouvrages. Il prévoit des jeux de lumière *(Die glückliche Hand),* dessine l'esquisse du dispositif scénique *(Erwartung).* Mais c'est probablement dans le rapport texte/musique, à une époque encore dominée par le post-romantisme d'un Pfitzner *(Die Rose vom Liebesgarten),* que Schoenberg apporte la contribution la plus neuve et la plus susceptible de développements fructueux pour l'avenir.

— *Erwartung,* 1909 *(Attente),* ce monodrame en 1 acte divisé en 4 scènes sur un livret de Marie Pappenheim, écrit pour une voix et orchestre, appartient à la période atonale du compositeur mais est antérieur à la mise au point, par celui-ci, de la technique sérielle. Le livret « baigne encore dans une atmosphère romantique mais ses symboles, s'ils gardent un caractère assez traditionnel (la forêt, la nuit, le clair de lune, le jardin, les fleurs, le sang), sont tous révélateurs de l'angoisse du personnage, qui projette sur le monde qui l'environne le contenu de ses obsessions ». La technique littéraire utilisée, le monologue intérieur, n'avait pas encore connu à l'époque les développements que James Joyce, par exemple, devait lui donner dans son roman Ulysse. Cette technique, qui implique un style haché, des phrases inachevées, laisse l'auditeur dans l'ignorance des circonstances exactes du drame.

— *Die glückliche Hand,* 1909/1913 *(La main heureuse),* sur un texte du compositeur, a été créée à Vienne en 1924. L'œuvre nécessite un appareil orchestral imposant mais, de même que pour les *Cinq pièces pour orchestre op. 16* de 1908, toujours utilisé partiellement et avec des effectifs très diversifiés. Plus qu'un opéra il s'agit, à proprement parler, d'un drame avec musique joué par trois acteurs principaux dont un seul chante. Les deux autres rôles sont entièrement mimés. Un chœur mixte intervient au premier et au dernier tableau dans lequel, pour la première fois, Schoenberg introduit le *Sprechgesang* dans une polyphonie vocale.

« En quel sens peut-on parler, au sujet de *La main heureuse,* de théâtre expressionniste ? Il s'agit bien d'un *« Ich Drama »,* où tout l'intérêt se concentre sur un seul personnage. Schoenberg y transpose sa propre situation d'artiste novateur, mais sans s'identifier vraiment à son héros » (Jean Jacquot).

— *Von Heute auf Morgen,* 1928 *(D'aujourd'hui à demain),* opéra en un acte sur un texte de Max Blonda (pseudonyme de Gertrud Kolisch, la seconde femme du compositeur), est la seule œuvre comique du compositeur. Le sujet aurait été inspiré par l'admiration que nourrissait Schoenberg envers *Neues vom Tage* de Paul Hindemith. Cependant la comédie comporte des éléments sérieux et prend un caractère moralisateur : « le soi-disant moderne, ce qui est simplement à la mode, ne dure que du jour au lendemain ».

— *Moses und Aaron* (1931/inachevé) : *Moïse et Aaron,* opéra en trois actes (du troisième ne subsiste que le texte) sur un texte du compositeur, est le seul véritable grand opéra de Schoenberg. Il a été créé en concert en 1954 à la radio de Hambourg sous la direction de Hans Rosbaud et à la scène en 1957 à Zürich avec le même chef.

L'effectif vocal est particulièrement imposant. Le chœur, représentant le peuple d'Israël, joue un rôle très important avec, entre autres, des combinaisons de voix chantées et parlées tout à fait remarquables. « Le texte, écrit par le compositeur, dévoile ses pensées religieuses et philosophiques. Le drame réside dans le conflit entre Moïse, le penseur, et Aaron, l'homme d'action : chaque fois qu'Aaron tente de concrétiser les pensées de Moïse, le résultat est un compromis qui avilit l'idéal. » (*Tout l'opéra,* Kobbé, éd. Robert Laffont, Paris 1980, p. 595).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

LE CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE DANS LA MUSIQUE FRANÇAISE

Il semblerait bien que l'esprit du concerto de soliste, opposant une individualité à la masse orchestrale, se signale en tout premier lieu dans le *Ballet des Muses* de Lully, créé à Paris en 1666. Pourtant l'histoire de ce genre musical se déroule essentiellement en Italie et en Allemagne depuis son apparition au début du XVIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe siècle. C'est précisément après 1850, alors que se dessine une réaction anti-romantique, que la musique symphonique française amorce une renaissance décisive. Les formes instrumentales sont remises à l'honneur, favorisées par l'institution du concert public, et le concerto pour piano et orchestre, genre prisé par les publics de toutes les époques, ne manque pas de tenir une place de choix dans l'épanouissement de l'école française jusqu'aux décennies actuelles.

C'est à Camille SAINT-SAËNS qu'il revient de composer le premier concerto pour piano de la musique française. Cette œuvre, qui date de 1858, assimile — tout comme celles qui vont suivre — le style de son illustre devancier, F. Liszt. Par son souci constant de rigueur formelle, de clarté et d'élégance, Saint-Saëns rejoint aussi la tradition classique du grand maître du genre, Mozart, dont il joue le *4e concerto* en concert public à l'âge de 11 ans. Ses cinq concertos se caractérisent surtout par le plaisir du discours verbal brillant, l'écriture pianistique claire, limpide, virtuose à souhait, et le traitement très « en dehors » du soliste, même lorsqu'il est accompagné par l'orchestre (sauf dans les tutti, ce dernier est généralement relégué dans un rôle de support harmonique).

Le *Concerto* d'Edouard LALO, créé par Louis Diémer en 1889, appartient à la même tendance néo-classique incarnée par Saint-Saëns.

De leur côté, César FRANCK et ses disciples sont les tenants d'une tendance post-romantique, plus rénovatrice, qui se détache du caractère soliste traditionnel au profit d'un renouvellement de l'architecture musicale par l'emploi de formes nouvelles très libres, notamment de la forme « cyclique ».

Bien qu'il ait pratiqué le piano, toute sa vie, César Franck ne s'est jamais laissé tenter par l'aspect brillant, volubile, performant du concerto. *Les Djinns* (1884), partition qui pourrait bien apparaître comme un mouvement de concerto tant l'instrument soliste est traité avec habileté et joue un rôle actif, ne porte-t-il pas le titre révélateur de *« poème symphonique avec piano principal »* ? De même dans les *Variations symphoniques* (1885), qui servent pourtant si délicatement l'effusion pianistique, le duel du piano et de l'orchestre est traité volontairement de la façon la plus austère afin d'imposer la seule poétique du piano.

Vincent d'INDY, le disciple le plus actif de Franck, a conçu dans un esprit d'austérité identique la *Symphonie Cévenole* (1886), dont le sous-titre *« pour orchestre et piano »* précise bien la participation en quelque sorte désintéressée du soliste.

De deux autres élèves de Franck, citons encore la *Rhapsodie sur des thèmes basques* (1889) de Charles BORDES et le *Concerto* d'Alexis de CASTILLON, créé en 1872 avec Saint-Saëns au piano.

◇

Les transformations profondes qui bouleversent le langage musical à l'aube du XXe siècle ne manquent pas de régénérer la forme du concerto et d'enrichir ses ressources expressives, même si le terme de concerto tend à disparaître au profit de titres tels que *symphonie, poème, poème symphonique, fantaisie, suite.*

Gabriel FAURÉ ne laisse que deux pages pour piano et orchestre. La *Ballade* (1880) met en valeur la grâce toute féminine de sa musique et éclaire le piano en l'allégeant (bercement des arpèges, courbe sinueuse des mélodies, ambiguïtés tonales délicates). La *Fantaisie* (1919), dédiée à Alfred Cortot, ne semble pas, de prime abord, opposer le soliste et l'orchestre dans cette lutte passionnée qui constitue l'essence du concerto ; c'est sur une trame orchestrale sereine que le piano inscrit ses tendres rêveries.

Le catalogue de Claude DEBUSSY, pourtant riche en œuvres pianistiques novatrices, ne compte qu'une *Fantaisie p. piano et orch.,* datée de 1888 et dont l'auteur se refusera à l'exécution publique, la jugeant trop conventionnelle.

Ne peuvent passer sous silence ni le *Concerto op. 12,* la *Fantaisie,* le *Poème Symphonique p. piano et orch.* de Gabriel PIERNÉ, ni la *Fantaisie* de Louis AUBERT, ni le *Poème* en quatre mouvements enchaînés de Louis VIERNE.

◇

La période contemporaine voit s'amorcer dès 1920 un renouveau dans l'esprit concertant, qui le plus souvent s'accompagne d'un retour aux styles passés et renoue avec les formes équilibrées des modèles classiques.

Le *Concerto op. 36* d'Albert ROUSSEL, écrit en 1927, reste une page marquante de la littérature concertante par la rigueur de sa construction, la densité de sa pensée, la richesse de son invention. De durée restreinte malgré ses trois mouvements, elle met

en œuvre un véritable combat entre le soliste et l'orchestre, s'appuyant sur des thèmes martelés, d'une violence agressive qui contraste fortement avec le caractère religieux, immatériel de l'*Adagio* dont émane une impression d'immobilité, de hiératisme extraordinaire.

Florent SCHMITT compose en 1928 une *Symphonie concertante p. piano et orch.* extrêmement difficile d'exécution, qui témoigne d'un maniement splendide et opulent de la pâte orchestrale.

Les *Concertos* de Maurice RAVEL, en *ré* majeur *pour la main gauche* et en *sol* majeur, datent tous deux de 1931 et comptent parmi les chefs-d'œuvre du genre. Le premier, en deux parties, marque une réussite exceptionnelle dans l'emploi de cette main unique qui parcourt le clavier jusqu'à donner l'illusion que les deux y sont employées. L'introduction symphonique part de l'extrême grave de l'échelle sonore pour grossir peu à peu et éclater dans le flamboiement de tout l'orchestre. La seconde partie, très vivante et dynamique, déroule des dessins rapides et imprévus sur une pulsation rythmique obstinée.

Le second, dédié à Marguerite Long, de structure tripartite, est caractéristique de l'écriture pianistique de Ravel et conçu « dans l'esprit de ceux de Mozart et de Saint-Saëns ». Après un 1er mouvement original par ses emprunts à la technique du leitmotiv, le 2e mouvement développe un *Adagio* d'une rare intensité émotionnelle.

◇

Entre les deux guerres, une nouvelle impulsion est donnée à la musique instrumentale française par les musiciens du « Groupe des Six ».

Arthur HONEGGER écrit en 1924 un *Concertino* pour sa femme Andrée Vaurabourg, dont le 3e mouvement, *Final blues,* introduit l'esprit jazz dans la musique symphonique. C'est une œuvre courte, pleine de musique, qui entremêle des réminiscences de Mozart et des allusions à Ravel.

De la trentaine de concertos que compte l'œuvre de Darius MILHAUD, huit sont destinés au piano. A côté des cinq *concertos,* pleins de verve et d'un lyrisme attachant, dont la composition s'échelonne entre 1933 et 1955, figurent le *Concerto p. 2 pianos et orchestre* (1941), le *Concerto p. 2 pianos et percussions* (1961), le *Concerto d'Automne p. 2 pianos et 8 instruments* (1951). Détestant l'exhibitionnisme, Milhaud sait toujours maintenir le degré de virtuosité dans les limites du raisonnable, et préserve soigneusement l'équilibre entre le soliste et l'orchestre.

Francis POULENC est l'auteur d'un *Concert champêtre p. clavecin ou piano et orch.* (1928), d'un *Concerto p. 2 pianos en ré mineur* (1932), gai et d'inspiration mozartienne, d'un *Concerto p. piano* (1945). Dans *Aubade, concerto chorégraphique p. piano et 18 instruments,* il utilise plus le timbre que la virtuosité du soliste. Mentionnons encore le *Concerto* de Germaine TAILLEFERRE, de constitution assez classique.

Seul représentant de l'« Ecole d'Arcueil », Henri SAUGUET compose trois concertos : le *Premier,* de 1934, ménage « cette fantaisie et cette raison » qui caractérisent son style ; le *Second,* intitulé encore *Rêverie concertante,* est écrit pour le film *Les Amoureux sont seuls au monde* (1948) ; le *Troisième* est plus connu sous le titre de *Concert des Mondes souterrains* (1963).

◇

Les compositeurs ayant appartenu au groupe « Jeune France » avant la seconde Guerre mondiale portent un regain d'intérêt aux possibilités du piano. Daniel LESUR laisse des *Variations* et une *Passacaille.* André JOLIVET compose un *Concerto,* créé par Lucette Descaves en 1951, qui s'impose comme l'une des œuvres les plus fortes de l'auteur, notamment par sa violence rythmique et par l'envoûtement magique se dégageant de la superposition de timbres, de sonorités et d'interférences harmoniques.

Olivier MESSIAEN intègre très largement la couleur du piano à des œuvres capitales telles que : *Les Trois petites Liturgies de la Présence divine* (1944), dans lesquelles le piano s'oppose de façon brutale et lumineuse à l'étoffe du discours orchestral et vocal par des pointes rythmiques et sonores ; l'imposante *Turangalîla - Symphonie p. piano solo, Ondes Martenot et très grand orch.* (1946-48) ; les *Sept Haïkaï p. piano solo, xylophone, marimba et petit orch.* (1962) ; les *Couleurs de la Cité Céleste p. piano solo, 3 clarinettes, xylophone, xylorimba, marimba, percussions et orchestre de Cuivres* (1963).

◇

Parmi les créateurs des nouvelles générations d'après 1945, Marcel LANDOWSKI retient l'attention avec son *Poème, concerto p. piano et orch. en fa mineur* (1940), et son 2e *Concerto en ré mineur* (1963), d'une écriture tonale librement raffinée, de même que Serge NIGG, qui s'attache à rendre un pouvoir expressif au langage atonal et dodécaphonique. En 1947, Nigg donne une des toutes premières œuvres dodécaphoniques en France avec ses chaleureuses *Variations p. piano et 10 instruments* ; il renoue avec la forme concertante dans son *Concerto p. piano, cordes et percussion* (1946) et son 2e *Concerto p. piano* (1954).

A l'heure actuelle, dans le tourbillon de l'évolution précipitée que connaît la musique contemporaine, il semble que le piano soit utilisé de façon plus fréquente et plus imaginative dans des ensembles instrumentaux de toutes sortes et que l'esprit du concerto pour piano (à défaut de ses structures formelles classiques) est appelé à demeurer.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

FICHE HISTORIQUE

SURVOL DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE AMERICAINE

LES SOURCES

Nul n'ignore qu'en Amérique trois éléments folkloriques coexistent : les traces peu à peu effacées de la musique des tribus indiennes, le folklore noir dont les caractères mélodiques et rythmiques ont fortement imprégné la musique américaine des « blancs » et le vieux fonds d'airs populaires, profanes et religieux, originaires de l'Irlande, de l'Angleterre, de l'Espagne, de la France.

Si, dans le dernier quart du XIXe s., les compositeurs commencent à se passionner pour les rythmes et les chants noirs et indiens, c'est plus autour des Chansons et des Psaumes importés d'Europe aux XVIe et XVIIe siècles, notamment les thèmes de l'*Ainsworth psalter,* puis du *Bay Psalm Book*, qu'il convient de chercher les origines de la musique « américaine », car le chant choral constituait une des activités les plus importantes de nombreux colons, isolés sur l'immense étendue de la côte Est. Notons au passage que les principaux foyers de la vie musicale se situaient avant 1800 en Nouvelle-Angleterre (le 1er orgue introduit dans le Nouveau-Monde a été inauguré en 1713 à Boston qui connaît également un des premiers concerts en 1731), en Pennsylvanie avec la Communauté des Frères Moraves qui créent le premier orchestre (1743), en Virginie où se construit la première salle de spectacles. en Caroline du Sud, à Charleston, où l'on présente le premier récital de chant (1733), le premier opéra entendu en Amérique (1735) et le premier récital d'orgue du fils de Johann Pachelbel (1737). En dehors de ces centres, existaient d'innombrables écoles de chant et de chorales d'amateurs.

« Les nombreux compositeurs américains du XVIIIe siècle, écrit André Gauthier, ne sont pourtant que des mélodistes n'ayant ni formation musicale ni culture et dont l'ambition se borne, la plupart du temps, à écrire des mélodies religieuses ou profanes sans réelle originalité ». Deux noms émergent du lot de ces musiciens amateurs : le juriste Francis HOPKINSON (1737-1791), considéré comme le premier compositeur indigène, qui a publié un recueil de mélodies et écrit une cantate *Le Temple de Minerve* (1781), et William BILLINGS (1746-1800), originaire de Nouvelle-Angleterre, autodidacte et tanneur de profession, qui a rendu populaire des *airs fugués.*

Les dernières années du XVIIIe siècle voient la fin de la tradition anglaise et le commencement de l'hégémonie allemande et italienne.

LES PREMIERES GENERATIONS DE COMPOSITEURS

Le XIXe siècle est marqué par l'arrivée d'artistes et de virtuoses européens : la cantatrice Jenny Lind, le violoniste Ole Bull, les pianistes Henri Herz et S. Thalberg ainsi que par l'avènement des professionnels et l'apparition de compositeurs de talent parmi lesquels nous retiendrons le nom de trois précurseurs, « dignes d'attention comme propagandistes et symboles de l'esprit nouveau » : le bohémien Anton HEINRICH (1781-1861), appelé le « Beethoven d'Amérique », qui se spécialise dans la musique à programme, et qui se penche sur le folklore indien dont il utilise certains thèmes dans ses œuvres ; William FRY (1813-1864) qui inaugure les débuts de la musique américaine dans l'art lyrique, en particulier avec *Leonora* (1845), et Georges BRISTON (1825-1898), auteur de plusieurs symphonies, d'un opéra (*Rip van Winkle*), de cantates et d'oratorios. Nous n'omettrons pas de citer Louis GOTTSCHALK (1829-1869), pianiste, élève et ami de Berlioz, qui tenta, le premier, l'alliance des rythmes de la musique noire et de la tradition européenne, et s'inspira des chansons créoles de la Louisiane dans les morceaux de genre qu'il interprétait lui-même.

Parallèlement à cette activité créatrice, chorales, orchestres, troupes d'opéra s'organisèrent, l'enseignement de la musique sous l'impulsion de Lorvele MASON (1792-1872), qui s'inspirait de Pestalozzi, devint obligatoire dans les écoles de Boston, et, sur un plan plus général, l'instruction musicale fut établie sur une base systématique.

Avec John Paine (1839-1906) le père spirituel de l'Ecole de Boston, G. W. Chadevick (1854-1931) et Mac Dowel (1861-1908), commence une longue série de compositeurs qui firent la plus grande partie de leurs études musicales en Europe.

On notera toutefois que l'influence allemande est prédominante pendant la dernière partie du XIXe siècle, alors qu'à partir de 1900, on assiste à la naissance de « l'école moderne » américaine, issue de l'impressionnisme français, à la tête de laquelle nous trouvons le compositeur alsacien Charles-Martin Loeffler (1881-1935).

Ce changement qui s'est produit chez les compositeurs américains à douze ans de distance a été mis en évidence par plusieurs critiques.

Voici l'opinion de M. Rupert Hughes en 1900.

« La jeunesse de notre école de musique peut être mise en lumière par cette simple constatation que, à l'exception d'un petit nombre d'artistes, tous les compositeurs américains sont encore vivants. Les influences qui, finalement, formèrent la musique américaine sont surtout allemandes. Presque tous nos compositeurs américains ont étudié en Allemagne ou avec des professeurs qui venaient de ce pays ; très peu d'entre eux se tournèrent vers Paris et presqu'aucun ne fit appel à l'Italie. De même, les professeurs éminents qui sont venus de l'étranger ont été instruits à l'école allemande, quelle que fût leur nationalité. Le développement d'une école nationale a donc été nécessairement lent, à cause de sa subordination nécessaire et complète aux influences allemandes. »

Parmi les compositeurs qui ont été formés à l'école allemande ou qui ont subi son influence, relevons les noms de J. Paine, G. W. Chadevik, Arthur Foote (1855-1937), H. Parker (1863-1919), G. T. Strony (1856-1948), Mac Dowel.

Douze ans après, en 1912, M. Arthur de Guichard relève au contraire la constatation suivante : « Quant à la tendance de la composition musicale en ce pays, elle s'oriente vers les formes et les idéals français modernes. On relève très peu de symptômes d'un mouvement quelconque vers les modèles allemands. Le style de ballade anglaise est aussi mort dans les procédés de nos compositeurs que le clou proverbial dans la porte. Le genre italien n'est que mélodique, et, par conséquent, négligeable. Ainsi, il ne reste que l'école moderne française... »

Outre l'Alsacien Ch.-M. Loeffler, il faut citer ici C. T. Griffes (1884-1920), un des créateurs les plus personnels de sa génération, et A. Carpenter (1876-1951) qui abandonnèrent l'académisme allemand pour accueillir la clarté de l'impressionnisme français ; les élèves de Nadia Boulanger : Virgil Thomson (1896), Walter Piston (1894), Aaron Copland (1900), Roy Harris (1898).

Il y a lieu de réserver une place à part à Charles Ives (1874-1954), une des figures les plus attachantes de l'école américaine qui a exploré, en avance d'au moins vingt ans sur l'évolution musicale, les possibilités extrêmes de la musique moderne, et Edgar Varèse (1883-1965), fixé aux Etats-Unis en 1916, « personnalité prophétique » de la musique de ce siècle.

A LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE NATIONALE

La période d'entre les deux guerres « marque l'incorporation des principales tendances européennes et l'émergence graduelle de plusieurs écoles distinctes » ; elle verra la plupart des tentatives de fusion entre les techniques de la musique populaire et de la musique savante.

Aux élèves de Nadia Boulanger viennent s'ajouter ceux d'Ernest Bloch (1880-1959), d'origine suisse et américain d'adoption comme Varèse : George Antheil (1900-1959), Roger Sessions (1896) qui a également travaillé avec Nadia Boulanger, Henry Cowell (1897-1965), etc.

Le jazz devient un facteur important dans le développement de la musique américaine avec, dès 1915, A. Carpenter, suivi de George Gershwin dont la *Rhapsody in blue* date de 1924.

Samuel Barber (1910), Elliot Carter (1908), Paul Creston (1906) et William Schuman (1910) prennent place au centre de la période qui commence avant 1950. Citons encore Léonard Bernstein (1918), l'une des figures les plus populaires de la musique américaine, et parmi les admirateurs de Schoenberg : Wayne Barlow (1912), John Cage (1912), pionnier du piano préparé, de la musique sur bande et du collage (ce qui en fait un authentique descendant de Ch. Ives), Milton Babbitt (1916), sériel et électronicien austère, Lou Harrison (1917), tour à tour atonal, dodécaphoniste, polytonal...

Quant aux jeunes musiciens américains comme Lukas Foss, Earle Brown, Morton Feldman..., ils se comptent par dizaines et leur énumération n'ajouterait rien à ce survol de l'histoire de la musique américaine.

Terminons sur ces paroles, toujours d'actualité, de Virgil Thomson qui pouvait écrire fort justement il y a quelques années : « Les Etats-Unis sont le seul pays du monde à produire tous les genres de musique. Il n'y a que là que les compositeurs écrivent dans tous les styles possibles et que le public ait vraiment accès à chaque style. »

Bibliographie

André GAUTHIER : *La musique américaine* - PUF

V. THOMSON : *Music Right and Left* - Holt, New York

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

LA MUSIQUE ANGLAISE (4)

Nous avons vu (Cf. fiche nº 3) *qu'après la mort de Haendel la musique anglaise a accusé un déclin de plus d'un siècle et qu'elle était restée, suivant l'expression de Martin Cooper dans son ouvrage* Modern British Music, *«une cousine de campagne de la grande école allemande».*

LA RENAISSANCE MUSICALE:
LES PRECURSEURS

La renaissance musicale britannique, amorcée dès 1880 grâce à Mackenzie, Parry et Stanford, va se concrétiser en 1899 avec la première audition d'*Enigma Variations* d'**Edward ELGAR** (1857-1934), autodidacte et chef d'orchestre, qui se révèle à l'Angleterre comme son «premier musicien de stature vraiment nationale depuis Purcell» (M. Cooper). Tout de suite après *Enigma Variations,* Elgar crée en 1900 son principal chef-d'œuvre, l'oratorio *The Dream of Gerontius,* en 1901 *Cockaigne Overture* et deux marches connues, *Pomp and Circumstance,* puis bien d'autres œuvres (2 symphonies, des concertos pour violon - pour violoncelle et surtout son poème symphonique *Falstaff* en 1913).

Parmi les autres précurseurs de ce nouvel âge d'or et qui subissent encore l'influence d'Outre-Rhin, mentionnons:

- **Fréderick DELIUS** (1863-1934), autodidacte lui aussi, qui s'installe en France à 27 ans et y «compose paisiblement, en ne se souciant ni de la fortune ni des honneurs» une musique très sensible dont les grands titres sont *Appalachia,* variations sur un vieux chant nègre pour chœur et orchestre (1902), la rhapsodie *Brigg Fair* (1905), *Eine Messe des Lebens* et *Sea Duft* (œuvres chorales, 1905 et 1906), un *Requiem* (1922) et des opéras.
- **Ethel SMYTH** (1858-1944), considérée comme l'une des meilleures femmes-compositeurs, auteur de plusieurs opéras, qui a eu le temps d'achever sa dernière œuvre, un poème symphonique avec chœurs, *The Prison* (1930), avant de devenir totalement sourde.

VAUGHAN WILLIAMS ET SES CONTEMPORAINS

Mais la véritable école nationale anglaise libérée de l'académisme germanique prend son essor dès les premières années du XX^{e} siècle avec trois personnalités dominantes: Gustav Holst, John Ireland et le chef de file Ralph Vaughan Williams, qui est «après Elgar et avant Britten, un des représentants les plus valeureux de la musique anglaise» (J. Michon - *Ed. Armand Colin*).

- **R.V. WILLIAMS** (1872-1958), après avoir étudié à Berlin avec Max Bruch et perfectionné sa technique de l'instrumentation près de Ravel, découvre avec émerveillement, en compagnie de son ami G. Holst et grâce au folkloriste anglais Cecil Sharp, le folklore britannique, inspiration centrale de ses *Norfolk Rhapsodies* (1905), de son opéra *Hugh the Drover* (Hugues le Bouvier - 1914), de son *Essor de l'alouette (The Lark Ascending,* pour violon et orchestre) et de sa *Pastoral Symphony* (1922). Bien qu'il n'ait publié ses premières œuvres qu'à trente ans, il a laissé une abondante œuvre chorale et religieuse inspirée par les maîtres de l'âge d'or de la musique élisabéthaine, des opéras, des ballets et «masques» (comme le fameux *Job* - 1930), des concertos, 9 symphonies (la dernière achevée l'année de sa mort) et d'autres œuvres instrumentales, comme la *Fantaisie sur un thème de Tallis* ou la musique de scène pour les *Guêpes (The Wasps)* d'Aristophane (1909).

  «Il a vu passer plusieurs générations de musiciens, note Paul Collaer dans son ouvrage *La Musique moderne,* et s'est tenu à l'écart des mouvements qu'elles provoquaient, jusqu'au moment où, dans ses vieux jours, il s'est senti d'accord avec ceux de vingt ans.» Éternellement jeune, il s'est efforcé d'étendre le répertoire de l'harmonica en écrivant une *Rhapsodie* pour cet instrument, et celui du tuba par un *Concerto.*
- **Gustav HOLST** (1874-1934): Austère, passionné de langues orientales (dont on retrouve l'influence dans nombre de partitions: le poème symphonique *Indra,* l'opéra *Sita,* l'opéra de chambre *Savitri*), admirable orchestrateur, ami inséparable de R.V. Williams avec qui il partageait la passion pour les madrigalistes élisabéthains et pour le folklore anglais, il est connu pour *The Hymn of Jesus* (1917), l'*Ode of the Death* (Ode à la Mort - 1919), son opéra *The Perfect Fool* (Le Parfait Idiot - 1921), la *Symphonie chorale* (1923-24), le *Double Concerto* pour 2 violons et orchestre (1929) et surtout pour sa suite symphonique *The Planets* (1914-16).
- **John IRELAND** (1879-1962): L'art de ce musicien, influencé par Brahms, puis par Debussy, Ravel et Stravinsky, est discret, facilement accessible, original, profondément sincère et typiquement britannique; un des rares compositeurs anglais à avoir été attiré par le piano, il a écrit d'excellentes pièces pour cet instrument dont une très belle *Sonate,* un *Concerto,* une *Ballade*; citons encore des *Trios* avec piano, des mélodies, des sonates de violon, un *Concertino pastorale* pour cordes, quelques rares œuvres pour orchestre, un oratorio *These Things shall be.* Son œuvre constitue «l'un des jalons importants du développement de la musique anglaise».

MUSIQUE & CULTURE

Trois autres musiciens de la génération qui a vu le jour durant le dernier quart du XIX^{e} siècle font suite à ce triumvirat et méritent que l'on s'y arrête:

- **Frank BRIDGE** (1879-1941): D'une extrême modestie, il a fait une carrière d'artiste et de chef d'orchestre; ses mélodies sont parmi les meilleures de l'école moderne; ses 4 *quatuors,* sans oublier son *Phantasm* pour piano et orchestre, sa suite *The Sea* et ses poèmes symphoniques sont le signe d'un métier remarquable (rappelons que son élève B. Britten lui a rendu hommage dans ses *Variations sur un thème de F. Bridge*). Son évolution le conduit vers la musique atonale *(3^{e} Quatuor,* 1926, sans armature à la clé).
- **Arnold BAX** (1883-1953): Très célèbre outre-Manche, devenu compositeur officiel de la Cour, il a abordé tous les genres, hormis le théâtre. Coloriste du grand orchestre (7 symphonies, 6 œuvres concertantes et des poèmes symphoniques), il se définit comme «un romantique avoué dont la musique exprime les états affectifs». Au surplus, sa surprenante facilité technique est au service d'une imagination extraordinairement riche.
- **Lord BERNERS** (1883-1950): Autodidacte d'une fine sensibilité, il était l'ami de Stravinsky et de Casella; on a voulu voir en lui le «Satie anglais». Son opéra-comique le *Carrosse du St-Sacrement,* très ravélien, quatre ballets (le premier, *Le Triomphe de Neptune,* monté par Diaghilev), une *Fantaisie espagnole* pour orchestre, des mélodies et de courtes pièces pour piano confirment son talent pour le pittoresque, la caricature et l'ironie.

Autour de ces compositeurs gravitent un certain nombre d'autres musiciens de moindre importance:

- **Samuel Coleridge-Taylor** (1875-1912), mort prématurément comme **George K. Butterworth** (1885-1916) qui recueille les chants populaires du Sussex.
- **Joseph Holbrooke** (1878-1958), influencé par le folklore et par E. Poë;
- **Cyril Scott** (1879), considéré, bien que formé à l'école allemande, comme un «nouveau Debussy» (prédilection pour certains accords chers au compositeur français: accord de neuvième, par exemple, mais surtout attirance pour l'œuvre de Maeterlinck);
- Et deux excellents compositeurs de mélodies: **Armstrong Gibbs** (1889) et **Ivor Gurney** (1890-1937), que l'on a comparé à Schubert.

La musique anglaise du XX^{e} siècle sera illustrée par un foisonnement de nouveaux compositeurs, d'où émergera la renommée internationale du jeune Benjamin Britten.

Mais auparavant, deux aînés de grande importance dominent la période: Arthur BLISS et William WALTON.

- **Arthur BLISS** (né en 1891): Elève de V. Williams et de G. Holst, il a succédé à A. Bax comme maître de la musique royale. Influencé un temps par Stravinsky (*Madame Noy, Rout, Colour Symphony*) «il a évolué ensuite vers un mélange de néo-classicisme et de néo-romantisme s'exprimant avec franchise et vigueur dans son opéra *The Olympians,* dans son ballet *Checkmate,* dans ses concertos et dans sa *Musique pour cordes*» (Cl. Rostand).

  «Après V. Williams et G. Holst et à une vingtaine d'années de distance, il est chronologiquement le premier des compositeurs de son pays à faire entendre sa voix au-delà de ses propres frontières... Avec Gordon Jacob, il ouvre la voie à ceux de ses cadets qui, entre les deux guerres, ont contribué à donner à l'école anglaise sa place dans la musique européenne.»
- **William WALTON** (né en 1902): Autodidacte, en dehors de quelques conseils reçus d'Ansermet et de Busoni, «artiste en perpétuelle ascension» (R. de Candé), il se fait connaître dès l'âge de 17 ans par un *Quatuor à cordes,* suivi de *Façade* (1923), une suite pour récitant et 6 instruments (qui servira ultérieurement à la composition du ballet du même titre), de la fameuse ouverture *Portsmouth Point* (1926), de la *Sinfonia concertante* (1928) pour piano et orchestre et du célèbre *Concerto pour alto et orchestre* (1929), créé par Hindemith en soliste. Mais sa réputation internationale date de 1931, année de la création de l'oratorio *le Festin de Balthazar.*

  Parmi les œuvres les plus récentes, citons deux symphonies (1935 et 1960), un concerto pour violoncelle (1953), des *Variations sur un thème de Hindemith* (1963), un opéra, *Troïlus et Cressida* (1955) et un grand nombre de musiques de films (*Henri V, Hamlet...*).

  «Essentiellement de son temps et de sa génération, chaque œuvre nouvelle apporte quelque chose de nouveau, tout en donnant comme les précédentes une impression de parfait, de définitif...» (R. de Candé).

Ces deux grandes figures témoignent, au sein de la musique anglaise du XX^{e} siècle, d'un courant actif enraciné dans les traditions nationales, s'alimentant parfois aux sources du folklore, et que Jacques Michon (dans son livre «*La musique anglaise*») range sous le nom de «traditionnalistes», par opposition aux «progressistes» dont l'écriture prend résolument appui sur les techniques dodécaphoniques et le sérialisme.

Deux tendances qui seront examinées dans la fiche n° 5, consacrée à la musique anglaise d'aujourd'hui.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays

LA MUSIQUE POLONAISE (2)

Au XXe siècle la musique polonaise se caractérise par un véritable foisonnement d'activité et de création musicales (1).
Malgré la tentative de destruction totale de son patrimoine culturel par les nazis entre 1939 et 1945, la Pologne a repris dès la fin de la guerre une place de choix dans le concert musical mondial, faisant de l'Ecole polonaise "la plus prestigieuse formation de combat de la jeune musique dans le monde" (Henri Barraud) (2).
Si l'on peut donc distinguer deux grandes périodes dans l'histoire musicale de ce pays au XXe siècle - avant 1939 et après 1945 -, une continuité s'affirme dans cette histoire, allant du groupe "Jeune Pologne", avec Szymanowski, aux grandes figures de la musique contemporaine que sont Penderecki et Lutoslawski. A ces trois noms, il faut ajouter ceux de très nombreux compositeurs moins connus en Occident, mais non moins importants : notre fiche en découvrira les principaux.

"Jeune Pologne" et Szymanowski

En 1901 est fondée la Philharmonie de Varsovie : les compositeurs peuvent enfin disposer d'un orchestre symphonique et d'une salle de concerts permanente, jusque-là cruellement absents de la vie musicale polonaise. La renaissance musicale amorcée dès la seconde moitié du XIXe siècle (1) prend alors un essor nouveau. L'année 1906 est encore plus importante, car à cette date le compositeur Mieczyslaw KARLOWICZ (1876-1909) fonde le groupe "Jeune Pologne", avec notamment Ludomir ROZYCKI (1883-1953), Grzegoz FITELBERG (1879-1953) et Karol SZYMANOWSKI (1882-1937).
Karol SZYMANOWSKI domine le groupe et la période par l'importance et la richesse de son oeuvre, témoins d'une personnalité de grande envergure, à la fois pétrie de l'héritage musical polonais et largement ouverte au monde extérieur. Pour Ch. Jezewski (3), "Szymanowski occupe une place capitale dans l'histoire de la musique slave entre Scriabine et Stravinsky".
Après une période influencée par Chopin, Scriabine, Brahms, Reger et R. Strauss, Szymanowski trouve une voie personnelle en intégrant des éléments des musiques du Proche-Orient et de l'impressionnisme de Debussy, comme en témoignent sa *3e Symphonie "Chant à la Nuit"* (1916), le *1er Concerto pour violon* (1916) et surtout *Mythes* pour violon et piano (1915), oeuvre annonciatrice de la période suivante. A cette époque, l'appel à la musique française peut être considéré comme la recherche d'un antidote à l'influence dominante germanique chez les compositeurs d'Europe centrale et orientale.
Une troisième période créative (1921-1934) voit chez Szymanowski la naissance d'un langage musical nouveau, fusion harmonieuse des styles qui l'ont marqué précédemment et de l'influence de Stravinsky et de la polytonalité. Ce langage se déploie notamment dans le *Stabat Mater* (1926), la *4e Symphonie* (1932) et le ballet *Harnasie* (1931), considéré comme le chef-d'oeuvre de Szymanowski, et dans lequel le compositeur utilise un argument légendaire et des thèmes et rythmes folkloriques, dans un esprit voisin de celui de Bartók.

Après Szymanowski

Le développement et le rayonnement de la musique polonaise aboutit en 1939 à la tenue à Varsovie du XVIIe Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine (S.I.M.C.). Mais la guerre et l'occupation stoppent net la dynamique amorcée.
Dès 1945, douze orchestres symphoniques sont fondés, ainsi que trois opéras et plusieurs conservatoires ; la vie musicale reprend avec une vigueur encore plus grande qu'avant la guerre. A Cracovie sont créées les Editions musicales polonaises et l'Union des compositeurs polonais. Celle-ci organise le 1er Festival de Musique contemporaine polonaise et fonde la revue "Mouvement musical" ; l'Union sera présidée de 1952 à 1957 par Kazimierz SIKORSKI (né en 1895), compositeur et professeur de grand renom.

(1) cf. notre fiche historique "La musique polonaise" (1).
(2) Pour comprendre les musique d'aujourd'hui-Seuil (1968).
(3) article "A l'écoute de la musique polonaise contemporaine", L'Education Musicale n°314 (janvier 1985).

En 1946, la Société polonaise de musique contemporaine devient section de la S.I.M.C. En 1947, G. Fitelberg (co-fondateur du groupe "Jeune Pologne) prend la tête de l'orchestre symphonique de la Radiodiffusion polonaise qui aidera à la création et à la diffusion de la musique contemporaine polonaise ou étrangère.
Mais de 1949 à 1956, l'Etat met un frein à ce mouvement, au nom du réalisme socialiste : la Pologne se ferme pour un temps aux influences extérieures et les compositeurs se voient contraints de se plier aux nouvelles normes artistiques (4). Un certain nombre d'oeuvres de cette période, de Serocki, Baird, Krenz, Lutoslawski (les 3 premiers animant le "Groupe 49") sont pourtant des chefs-d'oeuvre de fraîcheur populaire, d'une haute qualité artistique.
Après les émeutes de Poznan, en 1956, l'Etat abandonne les doctrines culturelles staliniennes au profit d'une grande liberté accordée aux créateurs. La même année, K.Serocki et T. Baird fondent "L'Automne de Varsovie", festival de musique orienté vers l'avant-garde européenne. Une nouvelle ère de brillante création musicale s'ouvre alors, qui se poursuit jusqu'à nos jours.

L'aigle,
emblème de la Pologne

Parmi les compositeurs nés après Szymanowski, il est posssible de distinguer deux grands courants stylistiques. Le premier peut être qualifié de "romantique", c'est-à-dire qu'il place le contenu émotionnel et subjectif au premier plan ; il rassemble surtout les successeurs de Szymanowski et aboutit à Penderecki. Le second courant, "classique" par opposition au premier, recherche plutôt l'harmonie et la beauté plastique, l'équilibre de la forme et du contenu ; il comprend plusieurs compositeurs dits néo-classiques, ainsi que des avant-gardistes, dont Lutoslawski. Nous allons évoquer ces deux courants musicaux, avant de consacrer un chapitre spécial respectivement à Penderecki et à Lutoslawski.

1- Dans la lignée nombreuse et talentueuse de Szymanowski, nous pouvons relever les noms de quelques personnalités de premier plan :

- Boleslaw SZABELSKI (1896-1979), organiste, fut un remarquable symphoniste, épris du Baroque (4 symphonies ; *Cantate à Mickiewicz,* 1928 ; *Psaume,* 1942 ; *Concerto grosso,* 1955). Ses dernières oeuvres dénotent l'influence de Webern (*Improvisations, Aphorismes 9*).
- Arthur MALAWSKI (1904-1957) fut le continuateur le plus direct de Szymanowski, notamment par ses références au folklore et ses audaces d'écriture. On peut voir dans son ballet-pantomime *Cimes* (1944-1950) "la plus originale stylisation du folklore montagnard depuis Harnasie" (ch. Jezewski). Malawski est également l'auteur, entre autres, d'une *Sinfonietta* (1936), du *Triptyque Montagnard* (1956) et de l'ouverture *Hungaria* (1957).
- Roman PALESTER (né en 1907) s'est affirmé comme l'un des compositeurs polonais les plus marquants de notre siècle. Depuis 1947, il habite Paris, alternativement avec Munich. L'oeuvre de Palester reçoit d'abord l'influence de Stravinsky, avant d'opter pour le sérialisme à partir de 1950. On lui doit notamment un *Piccolo Concerto* (1959), la cantate *La Vistule,* l'oratorio *La Mort de Don Juan* (1955-1960) et les *Sonnets à Orphée* (1951, sur un texte de Rilke).
- Andrzej PANUFNIK (né en 1914), pianiste et chef d'orchestre, vit à Londres depuis 1954. Son style, fidèle à l'héritage polonais (*Cinq chants populaires polonais,* 1940), combine les recherches de Messiaen à l'écriture en quarts de ton (*Berceuse,* 1947), au service d'une riche sensibilité. Dans l'oeuvre de Panufnik, nous pouvons relever *Le Cycle des Quintes* (1947) pour piano, un *Quintette à vent* (1953), la *Sinfonia elegica* (1957) et un *Concerto pour piano* (1959).
- Roman HAUBENSTOCK-RAMATI (né en 1919), émigré en Israël puis à Vienne, est l'auteur notamment de *l'Amen de verre* (1957), *Exergue pour une symphonie* (1957), *Passacaille* (1956), où il utilise les moyens traditionnels et la musique électroacoustique.
- Kazimierz SEROCKI (né en 1922) fut, avec T. Baird ci-dessous, l'un des principaux artisans de la résistance à l'anéantissement de la culture polonaise par les nazis, et co-fondateur de "L'Automne de Varsovie". Elève de Nadia Boulanger à Paris, Serocki est parti du folklore polonais avant d'adopter la technique sérielle et les procédés aléatoires. Son langage musical,

(4) Ces normes tenaient essentiellement dans l'obligation pour une musique d'être immédiatement perceptible par le public le plus large, ce qui entraînait l'emploi exclusif d'un langage musical traditionnel.

influencé par Penderecki, est essentiellement lyrique. Serocki a acquis la célébrité en Occident avec les *Segmenti* pour orchestre (1961) et le *Continuum* pour 6 percussionistes (1970, enregistré par les Percussions de Strasbourg - chez Philips). La *Fantasia elegica* pour orgue et orchestre (1973), l'*Impromptu fantasque* (1973) et le *Concerto pour flûte à bec et orchestre* (1974) réclament l'emploi de un ou plusieurs synthétiseurs en direct. Le reste de son oeuvre comprend notamment la *Suite pour 4 trombones* (1953), les *Episodes* pour cordes et percussion (1959) et de la musique symphonique et concertante.

- Henrick CZYK (né en 1923), l'un des artisans du renouveau polonais, poursuit une carrière internationale de chef d'orchestre. Il est directeur de l'orchestre symphonique de Lodz. Son oeuvre est tournée vers la musique de chambre et la musique symphonique (*Etudes* pour orchestre).
- Wlodzimierz KOTONSKI (né en 1925) s'affirme comme un novateur hardi, ce qui le rapproche de Penderecki. Il se consacre brillamment à la musique sur bande (*Musique en relief, Musica da camera, Klangspiele).*
- Tadeusz BAIRD (né en 1928), formé au folklore polonais et à Szymanowski, épris de musique française, intègre lui-aussi la technique sérielle à son langage musical fondamentalement lyrique, ce qui le rapproche de Berg. Après avoir participé au "Groupe 49", il diversifie considérablement son style grâce à des thèmes d'inspiration très variés, surtout littéraires comme dans : *Colas Breugnon* (1951), *4 Essais* pour orchestre (1956, commentaire du Henri IV de Shakespeare), *Espressioni varianti* pour violon et orchestre (1959), *Musique épiphanique,* d'après J. Joyce (1963), *Impromptu fantasque* (1974). Baird a également écrit des musiques pour le théâtre, le cinéma et la radio, et des cycles de mélodies, dont les *Erotiques* (1970), chorégraphiées par Béjart. A partir de *A piacere* pour piano (1970), Serocki adopte lui-aussi les moyens aléatoires.

Danse des montagnards, gravure de W. Stoczylas

2- Le courant "classique" qui se manifeste parallèlement au précédent réunit également nombre de compositeurs de grand talent, parmi lesquels :

- Alexandre TANSMAN (né en 1897), émigré en France depuis 1919, est l'auteur d'une production très abondante et de qualité homogène, dans laquelle il reste fidèle à ses origines polonaises (*Danses polonaises, Mazurkas*), tout en assimilant les éléments de la musique moderne de l'entre-deux-guerres (Ravel, Stravinsky, la polytonalité). On lui doit 5 opéras, dont *Le Serment* (1954, d'après Balzac), des ballets, dont *Les Habits Neufs du Roi* (1958) et *Fragments* (1962), l'oratorio *Isaïe le Prophète* (1948-1949), de nombreuses pièces symphoniques, des pièces pour piano (dont de très charmantes pièces pour débutants (5)), des mélodies, des cantates, etc. Tansman est aussi l'auteur d'un livre sur Igor Stravinsky (Paris, 1947).
- Grazyna BACEWICK (1913-1969), violoniste virtuose, fut élève à Paris de Nadia Boulanger (qui forma aussi les compositeurs polonais Zygmunt MYCIELSKA, Taddeus SZELIGOWSKI, Antoni SZALOWSKI et Stanislas SKROWACEWSKI). Son oeuvre, d'abord empreinte d'un certain formalisme néo-classique (premiers concertos pour violon , *1ère symphonie, Concerto pour orchestre à cordes*), se libère ensuite du carcan traditionaliste par le recours aux richesses du folklore polonais. De plus, à partir de son *4e quatuor à cordes* (1950), elle exploite librement la technique sérielle. L'ensemble de son oeuvre témoigne d'une grande vitalité, d'une profonde maîtrise orchestrale et d'une indépendance stylistique par rapport aux diverses écoles (*L'Aventure du Roi Arthur,* opéra-comique, 1960 ; *Le Paysan devenu roi,* ballet, 1964 ; *Désir,* ballet, 1968 - d'après *Le Désir attrapé par la queue,* de Picasso).
- Michael SPISAK (1914-1965), lui aussi violoniste et élève de Nadia Boulanger, se rattache plus nettement au néo-classicisme français (il émigra d'ailleur en France, comme ses aînés Palester et Tansman), dont il est un des plus brillants représentants. Ses oeuvres sont riches de sonorités, d'une construction claire et d'une expression optimiste et lumineuse (des pièces de musique de chambre ; des concertos ; 2 symphonies concertantes ; *Toccata* pour orchestre, 1944 ; *Hymne olympique,* sur une ode de Pindare, 1947 ; *Messe de Minuit,* 1953 ; la cantate *Le Galopin,* 1962).

---

(5) publiées notamment aux Editions Eschig.

Lutoslawski

Né en 1913, Witold Lutoslawski est le plus grand compositeur polonais de sa génération. Son style original englobe Bartók, la polyphonie et la musique aléatoire (après 1956). Ses recherches de sonorités montrent un constant souci de beauté plastique, mise au service de l'expression.

Outre ses *12 Mélodies populaires* (1945), Lutoslawski a consacré beaucoup de son art au répertoire vocal enfantin et populaire (chants de Noël, chants d'enfants, choeurs), dans lequel on remarque le *Triptyque silésien* pour chant et petit orchestre (1951).

Ses célèbres *Jeux Vénitiens* pour orchestre créés à la Biennale de Venise en 1961, développent la technique aléatoire sur une grande échelle. Dans sa production, nous pouvons relever 2 symphonies (1947 et 1967), un *Concerto pour orchestre* (1954), une *Musique funèbre "in memoriam B. Bartók"* (1958).

"Lutoslawski, écrit le musicologue polonais Bohdan Pociej, réussit à restaurer le classicisme, donc l'harmonie, la plénitude et la perfection de Beau (...) contrairement au "romantisme" d'un Penderecki qui signifie le mouvement du Beau, son ouverture, son devenir, sa croissance...".

Penderecki (6)

Bien qu'il soit le plus jeune des compositeurs polonais abordés jusqu'ici (il est né en 1933), Krysztof Penderecki est le plus connu en Occident. Sa célébrité éclate avec *Anaklasis* pour cordes et percussion, donnée au Festival de Donaueschingen en 1960. Elle ne fait que croître depuis, grâce à des chefs-d'oeuvre tels que le *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* pour 52 cordes (1959-1961), le *Stabat Mater* (1962), la très renommée *Passion selon saint Luc* (1966), l'opéra *Les Diables de Loudun* (1969), le *Magnificat* (1974) et *Le Paradis Perdu* (1978).

L'univers sonore de Penderecki, remarquablement dense et expressif, se rattache étonnament aux recherches les plus modernes de la musique électroacoustique, notamment par l'usage de clusters (grappe de sons rapprochés) et de trames sonores saisissantes, généralement confiées aux cordes (*Thrène, Anaklasis...*) ou à la voix (*Stabat Mater, Requiem, Passion*). Cet univers reflète une personnalité musicale hors du commun, dont le lyrisme se porte vers le tragique (7). Penderecki ne dédaigne pas non plus de recourir aux moyens électroniques (*Psalmus*, 1961). De nos jours, certains musiciens lui reprochent l'aspect quelque peu systématique de ses procédés de composition et son retour à des modes d'expression plus traditionnels.

Contemporains et successeurs de Penderecki

La génération de Penderecki comprend des compositeurs très doués et productifs, tels que Augustin BLOCH, Eugenius RUDNIK, Wojciech KILAR, Simon LAKS et, notamment Henryk GORECKI (né en 1932), important représentant de l'avant-garde polonaise, qui fait appel au sérialisme élargi post-webernien, à la musique aléatoire et aux instruments "préparés" (*Concerto pour 5 instruments et quatuor à cordes*, 1957 ; *Epitaphe*, 1959 ; *Scontri*, 1960 ; *Genesis*, 1962 ; *Choros I et II*, 1964).

La nouvelle vague est si nombreuse, vivace et active qu'il est pratiquement impossible de citer tous les compositeurs qui le mériteraient. Nous pouvons tout de même signaler Elzbieta SIKORA, Joanna BRUZDOWICZ et Krystof KNITTEL, qui ont particité au groupe KEW de Varsovie (recherche électronique, concrète et électroacoustique), au G.R.M. et à l'IRCAM, Krysztof BACULEWSKI, Andrzej KRZANOWSKI (accordéoniste et compositeur), Juliusz LUCIUK, Krysztof MEYER, Witold SZALONEK, Edward BOGULAWSKI, Romuald TWARDOWSKI, Boguslaw SCHAFFER ET Zygmunt KRAUZE (auteur notamment d'un *Concerto pour piano*, 1976), parmi les quelques cent-cinquante compositeurs polonais actuellement en pleine activité !

Ces nombreux jeunes musiciens témoignent du grand dynamisme dont fait preuve l'école polonaise contemporaine, non seulement à la pointe de l'avant-garde, mais aussi dans l'affirmation de son indépendance par rapport aux dogmes de tous bords. En accord avec la tradition séculaire dont ils héritent, eux et leurs aînés font de la Pologne l'une des plus grandes nations musicales actuelles.

---

(6) voir également nos fiches : "Le musicien et sa musique" *Penderecki : du chant grégorien au cluster*, analytique *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* et biographique.

(7) Pour Jean-Paul Couchoud ("La musique contemporaine et Witold Lutolawski". Stock, 1982), "on ne peut manquer d'être frappé par l'attirance du compositeur pour les pensées et les émotions les plus graves, les plus tragiques, les plus mystiques aussi sur la condition humaine."

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

ISSN 0750-2079

MUSIQUE & CULTURE

mensuel

15, rue Hechner — 67000 STRASBOURG (FRANCE) — Tél. (88) 31.03.22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture

Série 28 - N° 8 - Mai 1983 - 18 F Publication mensuelle

- *Peut-on, sans lassitude et sans accablement, faire le bilan obstinément réactionnaire de certaines écoles actuelles? Peut-on, sans laisser filtrer un visible enthousiasme, faire l'inventaire de certaines réalisations si puissamment tendues vers l'avenir, en accord complet et profond avec le dynamisme de notre siècle?*
- *C'est par ces deux questions que Claude Rostand conclut l'avant-propos de son «Dictionnaire de la Musique contemporaine»* (Ed. Larousse), *questions livrées à la réflexion des lecteurs et auxquelles nombre d'entre vous trouveront dans les pages qui suivent une réponse que nous souhaitons la plus enrichissante possible.*

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Exemple de partition de Parmegiani	page 2
FICHE TECHNIQUE	• La musique électroacoustique	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• Bernard Parmegiani: *De Natura Sonorum* (fiche double)	page 5
FICHE TECHNIQUE	• Petit lexique électroacoustique	page 9
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de musique électroacoustique	page 11
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de Beethoven et de la sonate	page 15
NOTES BIOGRAPHIQUES	• Bernard Parmegiani	page 19
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Discographie • Pour approfondir le sujet	page 20
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 23** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

informations musique et culture

Mardi 21 juin: FETE DE LA MUSIQUE

L'année dernière, des centaines de milliers de musiciens professionnels et amateurs de tous niveaux ont tenu à faire partager publiquement leur plaisir pour la musique. Cette fois encore, ils veulent faire partager à tous les joies profondes de la pratique musicale.

Vous aussi vous serez au rendez-vous du solstice d'été, **le 21 juin, pour la «Fête de la Musique» 1983,** la fête de toutes les pratiques musicales dans tous les lieux publics et à travers toute la France.

Nous comptons sur votre participation et serions heureux de recueillir vos initiatives dès que vous aurez pris une décision.

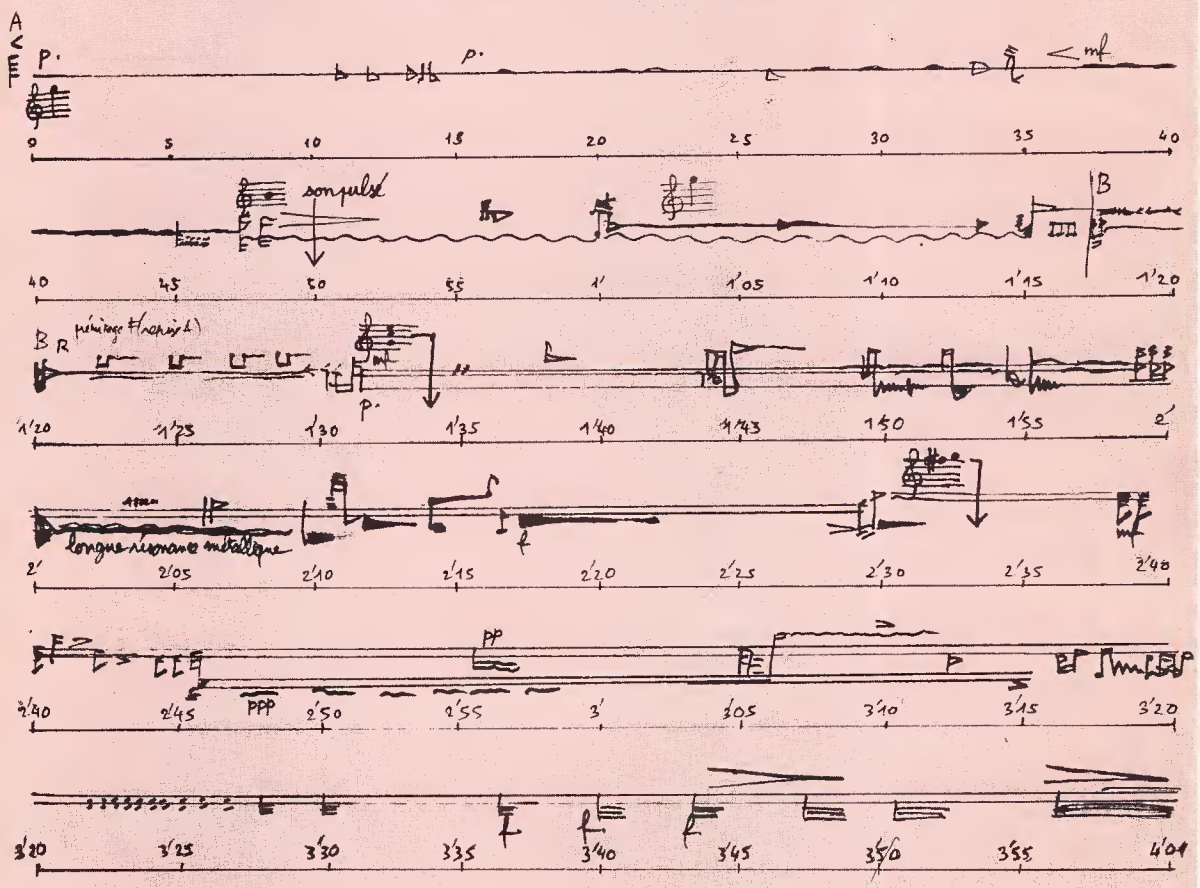
MUSIQUE ET CULTURE

informations musique et culture

Parmi les œuvres les plus connues de PARMEGIANI nous avons choisi de vous présenter De Natura Sonorum *dont vous trouverez l'analyse en page 5.*

Nous reproduisons ci-dessous la partition de la première pièce de cette œuvre, dans laquelle «l'auteur a cherché à concilier son concret et son électronique», dont «l'opposition et la réunion» sont la base de la conception de De Natura Sonorum.

Ainsi vous pourrez suivre plus facilement l'illustration sonore de ce premier mouvement qui ne dure que 4'01".

Incidences - Résonances: partition de **Bernard Parmegiani.**

INA/GRM/Ed. BUCHET-CHASTEL

Sources sonores:
- Générateurs sinus
- Verres cristal
- Triangles Duval
- Vasque métallique
- Spirales métalliques
- Timbre sonnette bronze

Notes biographiques

Bernard PARMEGIANI
(né en 1927)

Bernard Parmegiani est né à Paris en 1927.

Après avoir commencé très jeune une carrière de réalisateur de télévision, Parmegiani entre en 1959 au G.R.M. (Groupe de Recherches Musicales) dirigé par Pierre Schaeffer. C'est alors la grande période des «stages de musique concrète», et le jeune compositeur produit sa première *Etude de stage,* en 1961, et participe au fameux *Concert Collectif* de 1962. Le travail rigoureux et approfondi, très méticuleux, que P. Schaeffer impose aux stagiaires marque profondément Parmegiani, comme d'ailleurs tous les autres compositeurs de sa génération travaillant au G.R.M., et lui permet de canaliser une nature musicale généreuse, dyonisiaque et amoureuse de la magie sonore.

Les premières vraies explorations dans le domaine de la composition électroacoustique (c'est-à-dire joignant musique concrète et musique électronique) seront *Violostries* (1963-64) et *Jazzex* (1966). Avec l'*Instant Mobile* et *Capture éphémère* (1965-68), Parmegiani opère une approche plus approfondie de la matière sonore.

En 1969, le compositeur intègre la pop-music dans trois œuvres: *Du Pop à l'Ane, Pop Secret* (réalisé avec le groupe «Third Ear Band» et *Pop'electric*). La même année, il compose *Bidule en ré,* sa première œuvre enregistrée sur disque avec *Violostries.*

Depuis toujours passionné par la relation son-image (il est responsable de l'Atelier image/son du G.R.M.), Parmegiani participe dès lors à la réalisation de nombreuses musiques de film: *L'œil écoute* (1970), *L'Ecran transparent* (1973), *Jeux d'artifices* (1977-78)... à des spectacles audiovisuels ou de radio.

Dans *La Roue Ferris* (1971) et *Pour en finir avec le Pouvoir d'Orphée I et II* (1971), le compositeur atteint la plénitude de la maturité: richesse des matières, maîtrise de leurs métamorphoses, écriture de plus en plus serrée, utilisant les «micro-événements» avec virtuosité.

En 1971-72, Parmegiani compose *L'Enfer,* participation à *La Divine Comédie* sur le texte de Dante dont François Bayle compose *Le Purgatoire* (il participe aussi au *Paradis* avec Bayle).

G R M

Connu par son sigle GRM, le GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES, fondé en 1948 par Pierre Schaeffer, constitue depuis plus de 35 ans l'un des principaux centres internationaux de recherche et de création musicales.

La création de l'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (INA) en 1975, dont le GRM devient l'un des départements, permet un développement considérable de ses activités.

De Natura Sonorum (1974-75), en dix mouvements, que beaucoup considèrent comme son chef-d'œuvre jusqu'à présent (voir fiche analytique) réalise l'équilibre parfait entre «concret» et «électronique». Le même équilibre est réalisé entre la virtuosité technique, le souci de la forme et le lyrisme.

Parmegiani poursuit avec *Dedans-dehors* (1976), *Des mots et des sons* (1977), *Musico Picassa* (1978), *Mess-Media Sons,* «action musicale» (1978-79), *La Table des Matières* (1979), *Adagio* (1980). En 1980, Parmegiani compose également sa première œuvre pour le trio de synthétiseurs du G.R.M.: *Stries.*

L'Echo du Miroir (1981) est un spectacle audiovisuel avec projection d'images. Les dernières œuvres au répertoire sont *Tuba-Raga* et *Tuba-ci, Tuba-là,* «action musicale» (1982).

Dans l'*Envers d'une Œuvre,* ouvrage consacré à *De Natura Sonorum,* Philippe Mion, Jean-Jacques Nattiez et Jean-Christophe Thomas parlent du compositeur en ces termes: «... un Parmegiani méticuleux, orfèvre, tailleur de bijoux par montage, ravélien en somme... c'est une des images du compositeur, la plus connue peut-être, celle qui semble le représenter le mieux... Mais il y a un autre Parmegiani, plus attiré par la matière, plus contemplatif que volontaire, le Parmegiani orphique.»

Discographie

- *Bidule en ré*
  - ◇ Philips 836899 DSY *«Prospective XXIe s.»* — 1969
  - ◇ Klet, Stuttgart, 92422 — 1974
- *Violostries*
  - ◇ Philips 896889 DY *«Prospective XXIe s.»* — 1969
  - ◇ Klet, Stuttgart, 92422 — 1974
- *Capture Ephémère*
  - ◇ Philips 836889 DSY *«Prospective XXIe s.»* — 1969
- *Danse: Candide* (musique concrète)
  - ◇ Vox Production Inc. New York, CE 31025
- *Dedans-Dehors*
  - ◇ INA-GRM 9102 pa, série *«Gramme»* — 1979
- *De Natura Sonorum*
  - ◇ INA-GRM Am 71401 *«Collection»* — 1976
- *Génériques* (films, émissions, etc.)
  - ◇ Philips 6585007 *Electronic 200* — 1970
  - ◇ Philips 674001 *Electronic Panorama* — 1970
- *L'Instant Mobile*
  - ◇ Philips 6521025 Chronos *«Prospective XXIe s.»* — 1972
- *L'Œil écoute*
  - ◇ Philips 6521025 Chronos *«Prospective XXIe s.»* — 1972
  - ◇ Klet, Stuttgart, 92422 — 1974
- *Outremer*
  - ◇ Pathé Marconi C 06511690
- *Ponomatopées*
  - ◇ Philips 6740001 *Electronic Panorama* — 1969
- *Pop'electric*
  - ◇ Klet, Stuttgart, 08762 — 1976
- *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée*
  - ◇ INA-GRM 9102 pa *«Gramme»* — 1979
- *La Roue Ferris*
  - ◇ Philips 6521025 Chronos *«Prospective XXIe s.»* — 1972

Pour approfondir le sujet...

- *De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani* (INA-GRM/Buchet-Chastel — 1983): cet ouvrage, essentiel à plusieurs titres, contient la «partition» complète de l'œuvre et des entretiens avec l'auteur sur chaque pièce.
- *Pierre Schaeffer: La Musique Concrète* (P.U.F., Collection «Que sais-je?» n° 1287, 1967, édition remise à jour par Michel Chion en 1973).
- *Michel Chion: La Musique électroacoustique* (P.U.F., Collection «Que sais-je?», 1982).
- *Pierre Schaeffer: Traité des Objets Musicaux* (Paris, Seuil, 1966).
- *Michel Chion et Pierre Schaeffer: Guide des Objets Sonores* (INA/Buchet-Chastel, 1983).
- *Herbert Eimert:* Article paru dans le n° 236 de la Revue Musicale «Vers une musique expérimentale».
- *Michel Chion et Guy Reibel: Les Musiques Electroacoustiques* (Edisud – INA, Aix-en-Provence, 1976).
- *Musique en jeu n° 8* sur la musique électroacoustique (Ed. du Seuil).
- *Musique en jeu n° 1* (1972), sur la musique électroacoustique (Ed. du Seuil).
- *Cahiers Recherche/Musique* (INA-GRM), 1976-1983.
- *La Revue Musicale* (Ed. Richard Masse) numéros 236, 244, 274-5.
- *Répertoire acousmatique* (INA-GRM, Paris, 1980), (1948-1980).

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, F-Strasbourg - 5/83 - Dépôt légal: mai 1983 - N° d'ordre 1274/83
Commission paritaire N° 35.860

MUSIQUE & CULTURE

mensuel

L. BERIO

15, rue Hechner — 67000 S T R A S B O U R G (FRANCE) — Tél. (88) 31.03.22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture

Série 27 - N° 7 - Avril 1982 - 16 F — Publication mensuelle

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Luciano Berio • Suggestions pédagogiques	page 2
FICHE BIOGRAPHIQUE	• Luciano Berio	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• Luciano Berio: *Sequenza III pour voix de femme* (fiche double)	page 5
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de Luciano Berio	page 9
NOTES SUPPLÉMENTAIRES	• L'admiration de Berio pour Monteverdi Berio et la musique électronique – Berio et le collage	page 13
	• Discographie - Bibliographie	page 14
INFORMATIONS MC	• Stages de formation musicale – stages d'été	page 14
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 13** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

Luciano Berio

Nous voilà revenus au XX[e] siècle, ce siècle qui s'est ouvert au monde avec *Louise* de Gustave Charpentier, *La Tosca* de Giacomo Puccini, les *Gurrelieder* d'Arnold Schoenberg, avec aussi le premier vol du dirigeable de Ferdinand von Zeppelin, et qui verra, vingt-cinq ans plus tard, l'année de la disparition d'Eric Satie (*), la naissance de **Luciano BERIO,** surnommé parfois le «nouveau Verdi».

Cette donnée nous permet déjà d'entrevoir une des principales orientations des recherches de Berio: le phénomène vocal, que nous illustrons sur la fiche ci-jointe par sa *Sequenza III* pour voix de femme et que vient de corroborer sa toute récente œuvre, «à la fois opéra et pièce de théâtre musical», *La Vera Storia,* créée tout récemment à la Scala de Milan, le 7 mars dernier.

Bien que le nom de Berio ait été longtemps éclipsé, dans l'esprit du public d'après la Seconde Guerre Mondiale, par ceux de Pierre Boulez (né, lui aussi, en 1925), de Karlheinz Stockhausen (1928) ou encore de Iannis Xenakis (1922), il a trouvé sa place, dans le groupe des chefs de file de la musique contemporaine, par ses recherches originales, ses trouvailles dans toutes les techniques de composition.

(*) *Voir fiche biographique, tirée à part* ainsi que la fiche analytique de *Parade* (Musique et Culture série 25).

Musicien de l'expérimentation, de l'exploration, de l'invention, de l'utilisation extrême des moyens sonores, qui ne tombent jamais dans l'abstraction gratuite, Berio apparaît en même temps comme un authentique poète lyrique, constamment en contact avec le réel, la vie et l'art, au point que sa musique, *«aussi insolite soit-elle, provoque toujours chez l'auditeur une intense émotion...»* (Paul Meunier).

«Les œuvres de Luciano Berio, écrit le compositeur belge Henri Pousseur, de quatre ans son cadet, *se distinguent par une extrême générosité de l'imagination, par une très grande proximité aux sources de la musique. Bien que leur auteur soit un musicien très cultivé, un artiste qui réfléchit intensément aux fondements de son métier, nous ne trouvons chez lui pratiquement pas trace de parti pris théorique séparé. Jamais son intelligence ne se détache de ses racines réelles, perceptives et sensibles».*

Plein d'originalité, il a su se forger une langue libérée de toute contrainte, utilisant tous les matériaux qui passent à sa portée. Il en est ainsi de la **Voix:** *«Je tente,* dit-il, *de délivrer la voix de ce qui la limitait, de faire qu'il n'y ait plus de frontière entre le* «parlé» *et le* «chanté».

Il explore à fond les qualités expressives de la voix humaine; il va du son inarticulé jusqu'au «bel canto» dans *Visage – 1961,* où il transforme les sons vocaux à l'aide de l'électro-acoustique, comme il l'a fait précédemment dans son *Omagio a Joyce – 1958;* il utilise la déclamation, en onomatopée ou en vocable, rythmiquement soutenue par la percussion dans *Circles – 1960,* laissant à l'interprète la liberté de réaliser tout un ensemble de manipulations verbales; il dépasse même le niveau du mot pour aller jusqu'à la dislocation de celui-ci, ainsi que nous pourrons le noter, sur la fiche annexe, dans la *Sequenza III* (1966) pour voix de femme. En bref, la voix humaine est présente dans la plupart des œuvres de Berio et lui permet de *s'approcher au plus près de ce qui lie l'homme et le son.*

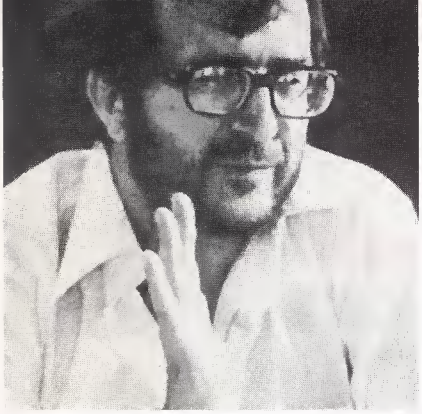
Comme l'a remarqué fort justement Martine Cadieu dans le mensuel «Opéra International» de mars 1982 p. 27: si Berio a libéré la voix, il a aussi libéré une expression verbale, poétique, souvent affective, spontanée, immédiatement descriptive où murmures, cris, rires, susurrements, souffle, pleurs, bruissements, frissons, onomatopées sont les acteurs d'une expression étonnante.

Un mot encore sur l'ensemble de ses *Sequenze* (la première pour flûte solo date de 1958), qui traitent chacune un instrument ou une voix à l'extrême limite de ses moyens sonores et de son pouvoir de virtuosité en modifiant complètement la plastique du discours instrumental ou vocal traditionnel (Larousse – Dict. de la Musique contemporaine): la *Sequenza I* pour flûte (une des premières formes de musique *ouverte*), la *Sequenza II* pour harpe, la *III* pour voix seule, la *IV* pour piano, la *V* pour trombone (Voir *Musique à l'Ecole*), puis pour alto, pour hautbois, pour percussion.

«Composer pour un vituose digne de ce nom, dit Berio, n'est aujourd'hui valable que pour consacrer un accord particulier entre le compositeur et l'interprète, que comme un témoignage d'un rapport humain».

Suggestions pédagogiques:

- Les recherches pourront s'orienter vers deux directions:
  - le contraste entre l'écriture traditionnelle de la musique et l'écriture de la musique nouvelle.
    (Donner des exemples (cf. Musique à l'école § 1) – les faire écrire – en faire découvrir)
  - les procédés nouveaux
    - ☐ musique «ouverte» qui échappe au caractère fixe de la notation musicale et qui permet une certaine différence d'une exécution à l'autre selon le bon vouloir de l'exécutant; il en est ainsi des *Sequenze* qui remettent en question les qualités de l'instrumentiste et de l'instrument et dans lesquelles le compositeur explore toutes les ressources de l'instrument.
    - ☐ le «collage» (cf. *Sinfonia*)
    - ☐ l'élaboration et la transformation du même matériau musical, procédé cher à Berio: *«Peut-être est-ce un tribut à la croyance que rien en soi n'est jamais fini... l'œuvre achevée est le rituel et le commentaire d'une œuvre qui l'a précédée et d'une autre qui va la suivre... comme une question qui ne provoque pas seulement une réponse mais encore un commentaire d'une autre question et d'une autre réponse...».* Plusieurs pièces de Berio sont en effet une transformation ou une version nouvellement décorée d'œuvres précédentes.
      Ex.: Ses *Chemins I, II* et *III* sont structurellement liés à certaines *Sequenze;* ainsi la *Sequenza VI* pour alto servira de base aux *Chemins II* où l'alto est entouré d'un orchestre de chambre.
- Situer sur une carte Gênes et son Golfe; Imperia, port né de la fusion d'Oneglia, véritable lieu de naissance de Berio, et d'Imperia; la frontière franco-italienne et Nice...
- Rechercher le nom d'autres compositeurs contemporains d'après la Seconde Guerre Mondiale, leur date de naissance, l'une ou l'autre de leurs œuvres, leur apport à la musique actuelle et leur influence...



L'admiration de Berio pour Monteverdi

«Monteverdi se trouve à un carrefour de l'histoire de la musique. On y reconnaît toutes les expériences du passé, tous les styles musicaux qui l'ont précédé, de la monodie naissante à la polyphonie, de la polyphonie à la musique concertante. On y découvre également une forme nouvelle, le concerto grosso. Monterverdi a introduit toutes les formes rigoureuses d'unité musicale. Quelle ampleur dramatique! Monteverdi est le premier grand intellect de la sensibilité musicale au sens moderne du mot» (L. Berio).

Berio et la musique électronique

«Lorsque je me suis intéressé pour la première fois à la musique électronique, en 1953, le **Studio di Fonologia Musicale** de Milan n'était pas encore établi de façon officielle. A cette époque je travaillais avec les moyens du bord – c'est-à-dire avec trois magnétophones, trois oscillateurs, un filtre passe-bande et des ciseaux. C'est seulement en 1954-1955 que le studio a été équipé de possibilités techniques plus cohérentes. Cohérentes, cela voulait dire pour moi la possibilité de contrôler les processus sonores d'une façon continue et non pas d'une façon segmentée et «discrète». S'il y a un espace musical où le développement continu est fondamental c'est la musique électronique: pas seulement sur le plan de la conception musicale mais aussi sur le plan de la conception technologique, des systèmes de production sonore. C'est à cette condition qu'on peut poursuivre, au niveau de la création, ce dépassement de toute opposition élémentaire entre «musique électronique» et «musique exécutée». Un studio qui ne prévoit pas au départ la possibilité de se dépasser, de se développer et même de pouvoir se «détruire» pour se reconstituer d'une façon différente est mort dès la naissance. Il ne faudrait jamais oublier qu'un studio, un ordinateur, un synthétiseur ou n'importe quoi dans la musique électronique n'est jamais un instrument de musique mais un potentiel musical plus ou moins riche, plus ou moins flexible. A cet égard l'évolution des synthétiseurs est significative. Au lieu de développer les possibilités élémentaires et générales de ces équipements, on les a réduits à des gadgets immédiatement commercialisables. Les synthétiseurs commerciaux américains sont devenus des «machines à faire La Musique» et pas nécessairement des moyens pour réaliser ce qu'on peut penser et envisager musicalement» (L. Berio).

Berio et le «collage»

SINFONIA POUR HUIT VOIX ET INSTRUMENTS (1968)

Le titre doit être pris au sens étymologique désignant des instruments (ici huit voix et instruments) «jouant ensemble», ou, au sens plus large, de «jeu collectif» d'éléments, de situations, de significations, de références, etc. différentes...

... L'œuvre est en cinq parties dont la seconde est dédiée à la mémoire de Martin Luther King. La partie vocale est constituée exclusivement par les lettres de son nom...

... Le troisième mouvement de **Sinfonia** ... est peut-être la musique la plus «expérimentale» que j'aie jamais écrite. C'est un hommage à Gustav Mahler... et, en particulier, au troisième mouvement – le scherzo – de sa **2e symphonie**...

... Ce mouvement est traité... comme un générateur, à l'intérieur duquel prolifèrent un grand nombre de références musicales, de **Bach** à **Schoenberg,** de **Beethoven** à **Strauss,** de **Brahms** à **Stravinsky,** de **Berg** à **Boulez,** etc. Ces citations de musiciens célèbres, agissant les unes sur les autres et se transformant, acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituels...

... Dans la cinquième partie, le discours, commencé et laissé en suspens dans le premier mouvement, trouve sa conclusion: tous les autres mouvements y concourent, soit en partie (3e et 4e mouvements), soit en totalité (2e mouvement).

Cette cinquième partie doit donc être considérée comme la véritable analyse de **Sinfonia** conduite avec le langage de l'œuvre elle-même.

Sinfonia, composée pour le 125e anniversaire de l'Orchestre Philharmonique de New York, est dédiée à Léonard Bernstein (L. BERIO).

discographie

- *Sequenza III* pour voix de femme (avec *Sequenza VII* p. hautbois) – *Duo Pezzi* p. violon et piano – *Chamber Music* p. voix de femme, cl., vcelle et harpe – Dir.: Berio Phi. 6500 631
- *Epifanie* (Révision 1965) *Folk Songs* par Cathy Berberian, BBC Symphony Orchestra RCA-SB-6850 mi M.
- *Sequenza V* pour trombone solo (avec St-Saëns) *Cavatine* p. trombone et piano – Weber: *Romance* p. trb. et pia. en ut. TEL Cass. 4.42828 – Disc. 6.42828 ou Wergo WER 60 021 (Globokar), WER 304

bibliographie

- *Passage du XX^e siècle*
  IRCAM, 31, rue Saint-Merri - 75004 Paris
- *Le Monde de la Musique*
  Mensuel n° 43 - mars 1982
- *Opéra International*
  Mensuel n° 47 - mars 1982

MUSIQUE CULTURE FORMATION

stage musique en maternelle

du 20 au 23 mai 1982

avec Mauricette CATILLON

Maison Régionale de la Musique en Alsace

Conseillère pédagogique à l'Ecole Normale de Tours, Mauricette CATILLON est l'auteur apprécié de notre mensuel musique en maternelle

Enseignants et animateurs y trouvent tout un répertoire de jeux musicaux expliqués de façon simple et concrète, très faciles à intégrer dans la vie d'une classe.

Ce stage de l'Ascension vous permettra de rencontrer Mauricette CATILLON et d'apprendre avec elle, de façon vivante et pratique, comment préparer et animer des jeux d'éveil, et comment exploiter notamment l'environnement sonore de l'enfant pour favoriser son épanouissement.

Aucune formation musicale préalable n'est requise pour participer à ce stage.

stage pédagogie de la voix expression vocale et corporelle

du 21 au 23 mai 1982

avec Irène JARSKY

Soliste de Radio-France et de l'Ensemble InterContemporain

Maison Régionale de la Musique en Alsace

Ce stage est ouvert à tous, même aux débutants. Il intéressera particulièrement les enseignants, parents, animateurs, étudiants, qui cherchent à aider enfants ou adultes à développer leurs facultés d'expression vocale, à prendre possession de leur voix et de leur corps.

Mais vous entreprendrez également cette découverte pour votre bénéfice personnel.

La Maison Régionale de la Musique d'Alsace vous propose:

- **Stage de percussions digitales**
  26 avril - 2 mai 1982
- **Stage arrangements et réalisation studio multipiste**
  dirigé par J.-Claude DEQUEANT
  10-16 mai 1982
- **Stage musique de chambre - cours instrumentaux...**
  1er - 15 août 1982

Renseignements/inscriptions:
Maison Régionale de la Musique
68160 Sainte-Croix-aux-Mines
Tél. (89) 58.72.33

Germaine TAILLEFERRE

Compositeur et pianiste, Germaine TAILLEFERRE fête son **90e anniversaire** ce mois-ci. Membre du «Groupe des Six», elle a collaboré activement à la composition des *Mariés de la Tour Eiffel.*

Nous lui rendons ici un hommage respectueux qu'accompagnent nos vœux les plus sincères.

Carl ORFF

Le compositeur allemand Carl Orff, auquel nous avons consacré notre numéro de janvier 1982, vient de décéder le 30 mars à Munich, à l'âge de 86 ans. Outre ses succès de compositeur, on retiendra surtout ses qualités de pédagogue, concepteur d'une démarche d'initiation active à la musique, largement utilisée à travers le monde.

Pierre ASQUENOPH

A la même date, dans la nuit du 30 au 31 mars, disparaissait également le compositeur français Pierre Asquenoph, auteur de symphonies, de «concerts», d'œuvres écrites sur des textes de Claudel, La Tour du Pin... Depuis 1973, il était chef de service de la musique de chambre à la radio nationale.

informations musique et culture

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 4/82 - Dépôt légal: Avril 1982 - N° d'ordre 988/82
Commission paritaire N° 35.860

FICHE BIOGRAPHIQUE

Luciano BERIO
(né en 1925)

Luciano BERIO est né le 24 octobre 1925 à Oneglia sur la côte Ligure (Italie).

Il commence ses études musicales avec son père et compose en 1937 une première pièce pour piano, *Pastorale.* Il a alors douze ans. Il poursuit ensuite ses études au conservatoire de Milan avec Paribene et Ghedini. C'est à la chute du régime fasciste de Mussolini qu'il découvre brutalement la musique de Schoenberg, Berg, Webern, Bartok et Stravinsky.

De 1948 datent les *Tre canzoni popolari* pour voix et piano qui furent créés à Milan en 1953. Cette œuvre montre l'intérêt que le compositeur a toujours eu pour la musique populaire, intérêt qui sera illustré brillamment plus tard dans des œuvres telles que *Folk songs* ou *Coro.*

Mais pour l'instant son style personnel ne s'est pas encore affirmé. Dans une œuvre comme le *Concertino pour clarinette solo, violon solo, harpe, célesta* et *cordes* (1949), on constate une atmosphère néo-impressionniste et une écriture modale proches de certaines pages de Bartok.

Compositeur prolixe, Berio écrit déjà beaucoup. Citons pour mémoire, outre le *Concertino* dont nous venons de parler : le *Magnificat* pour deux sopranos, deux pianos et instruments à vent de 1949, et *El mar la mar* sur un texte d'Alberti, pour soprano, mezzo-soprano et sept instruments de 1950, créé au Festival de Royan en 1969. Ces deux pièces révèlent une autre constante de la création de Berio : la voix et particulièrement la voix de femme.

C'est en 1951 qu'il obtient une bourse de la Fondation Koussevitsky qui lui permet de suivre l'enseignement du compositeur italien Dallapiccola à Tanglewood (U.S.A.). Cette rencontre fut certainement déterminante dans son approche des techniques de composition contemporaines et particulièrement en ce qui concerne la musique sérielle. De cette période datent entre autres : *Opus no.zoo* sur un texte de Levine pour récitant et quintette à vent, *Deus meus* pour voix et trois instruments, et *Deux pièces* pour violon et piano créées à Tanglewood en 1951.

Avec les *Cinque variazioni* pour piano solo de 1952 s'ouvre le catalogue des œuvres véritablement représentatives du travail du compositeur. C'est la pleine période de la musique sérielle et du Festival de Darmstadt où il enseigne à partir de 1953 et où il rencontre la génération de 1925 : Boulez, Stockhausen, Pousseur.

La période sérielle est caractérisée par une musique très rigoureuse, austère même, d'une pensée très stricte souvent un peu intellectuelle du moins au niveau de l'élaboration : permutations symétriques des douze sons de la série, organisation sérielle des rythmes et même parfois des timbres. Malgré de telles contraintes, somme toute peut-être bénéfiques pour un créateur qui en ressent sincèrement le besoin, Berio parvient toujours à transcender l'apparente sécheresse du système et à insuffler à sa musique, comme dans le cas de *Nones pour orchestre* (1954), vie et émotion.

Durant cette même période, de 1953 à 1960, il travaille à la RAI (Radio-Televisione-Italiana) à Milan, où il fonde en 1956, avec son ami le chef d'orchestre et compositeur Bruno Maderna, le *Studio di Fonologia Musicale* (musique électro-acoustique). C'est également l'époque des concerts de la série *Musik der Zeit* (Musique de notre temps) à Cologne, où Berio donne *Allelujah I,* œuvre dans laquelle la disposition spatiale des timbres joue un rôle fondamental, de même que dans *Allelujah II* (1957), sous la direction de Maderna et du compositeur. Ce dernier fonde alors — nous sommes en 1957 — la revue et la série de concerts *Incontri musicali* (Rencontres musicales) qu'il dirige jusqu'en 1962. La même année, Severino Gazzeloni, flûtiste italien, qui fit tant pour la musique du XXe siècle, crée la *Serenata* pour flûte et quatorze instruments à Paris sous la direction de Pierre Boulez.

Vers 1958, la notion d'aléatoire en musique préoccupe beaucoup de compositeurs en Europe et aux Etats-Unis (*L'œuvre ouverte,* Umberto Eco). Berio apporte sa pierre à l'édifice avec *Tempi concertati* de 1958/59 dans lesquels des parties strictement organisées sont juxtaposées et parfois même superposées à des passages quasiment improvisés. Dans *Quaderni* (1959) le matériau et la structure formelle de chaque partie sont précisément fixés, mais l'ordre d'exécution reste à la discrétion du chef comme une sorte de mobile musical.

Parallèlement à ces œuvres instrumentales et vocales, Berio aborde dès 1955 avec *Mutazioni* le domaine de la musique sur bande magnétique. Il participe par là à ce grand courant européen qui voit naître avec Pierre Schaeffer et Pierre Henry à Paris et Karlheinz Stockhausen à Cologne un nouveau monde musical à explorer. « ...au cours de ces dernières années, écrivait Berio en 1959, on a éprouvé la nécessité de combiner les moyens

MUSIQUE & CULTURE

électro-acoustiques (par exemple, lorsqu'un ou plusieurs groupes instrumentaux sont intégrés et confrontés d'une manière « concertante » aux sons électroniques et aux sons instrumentaux enregistrés) ou de susciter la rencontre organique de sons naturels (tels que ceux de la voix humaine, par exemple) avec des sons synthétiques ». (*Poésie et musique,* in « Revue Belge de Musicologie »). De ces préoccupations naîtront des œuvres mixtes (instruments et bandes) telles que *Différences* (1958/59), et des œuvres dans lesquelles la voix (celle de Cathy Berberian) joue un rôle central : *Thema* (1958), *Visages* (1961). Ces dernières trouvent un écho dans des pièces comme *Circles* (1960) pour voix de femme, harpe et percussions (sur des poèmes de Cummings) et *Sequenza III* pour voix de femme (voir notre fiche analytique). Ici, c'est le langage même qui sous-tend, comme dans *Thema,* le discours musical. « Mon rapport avec la linguistique est très simple, même s'il a poussé des racines plutôt profondes dans mon travail de compositeur. Il est, je crois, motivé par ceci, que personne ne peut échapper à la tentation — à un certain moment de son développement — de vouloir comprendre la musique et en faire comme si elle était un langage, avec sa syntaxe, sa grammaire, sa « phonétique ». J'en étais là vers 1956 ». (Luciano Berio, « Une question à Luciano Berio », dans *La musique en projet,* Gallimard/I.R.C.A.M., Paris 1975).

C'est dans le cadre de cette démarche que Berio s'est intéressé à des écrivains et poètes comme Joyce (*Ulysse*), Cummings et son ami Edoardo Sanguineti. Dans *Epiphanie* (1961), les textes utilisés sont un montage réalisé par l'écrivain italien Umberto Eco d'après Proust, Joyce, Machado, Sanguineti, Simon et Brecht. A propos de *Passagio* (1962), la critique de l'époque fut unanime à saluer la réussite de l'utilisation musicale du montage de textes réalisé par Sanguineti. C'est avec ce même poète que Berio conçoit, en prolongement de son recueil poétique *Laborintus,* une vaste pièce pour voix, récitant (Sanguineti lui-même), instruments et bande : *Laborintus II,* que Berio définit lui-même comme « une œuvre scénique (qui) peut être traitée comme une *rappresentazione,* comme une histoire, une allégorie, un document, une danse, etc. » (texte du disque H.M. 764). L'œuvre, qui constitue une véritable synthèse des préoccupations du compositeur, est une commande de l'O.R.T.F. à l'occasion du 700e anniversaire de Dante (1963/65). « Le texte de *Laborintus II* développe certains thèmes de la *Vita Nuova,* du *Convivio* et de la *Divine Comédie* de Dante, et les combine — principalement par analogies formelles et sémantiques — avec des textes bibliques et des écrits d'Eliot, d'Ezra Pound et de Sanguineti lui-même...

Vu sous un certain angle, *Laborintus II* est « un catalogue de références — non de citations — à Monteverdi, Stravinsky et d'autres... » (texte du disque H.M. 764).

De la référence à la citation et de celle-ci au collage il n'y a qu'un pas que Berio franchit allègrement en 1968 avec *Sinfonia.* « La plus grande partie des paroles de la troisième section est formée d'extraits de «l'innommable » de Samuel Beckett lequel m'a conduit à établir une mosaïque de citations... Il s'agit à nouveau d'hommages, cette fois à Gustav Mahler... et à Leonard Bernstein... Le résultat est une manière d'« embarquement pour Cythère » effectué sous le pavillon du 3e mouvement de la *Deuxième Symphonie* de Mahler. Le mouvement mahlérien est traité comme une enveloppe aux charpentes intérieures de laquelle va être accrochée toute une prolifération de références musicales, suggérées, harmonisées et intégrées dans le flot et la structure du discours original. Ces allusions musicales vont de Bach, Schoenberg, Debussy, Ravel, Strauss, Berlioz, Brahms, Berg, Hindemith, Beethoven, Wagner et Stravinsky jusqu'à Boulez, Stockhausen, Globokar, Pousseur, Ives, moi-même et quelques autres. J'aimerais pouvoir dire que cette section de la Sinfonia est moins « composée » qu'assemblée dans le but d'obtenir une transformation mutuelle des composantes. » (Berio, disque CBS S 34 61079).

Parallèlement à ses activités de compositeur, Berio poursuit une carrière de professeur. Après Darmstadt, il enseigne de 1960 à 1964 à la Berkshire School of Music (Tanglewood) et au Mill's College (Californie). De 1965 à 1971, il est professeur de composition à Harvard et à la Juilliard School of Music de New York. En 1971, il quitte les Etats-Unis pour Rome. Il tourne alors une série de films intitulée *C'e musica e musica.* En 1974, il est nommé par Pierre Boulez directeur du Département Electro-acoustique de l'I.R.C.A.M. (Paris) qu'il quittera en même temps que Globokar et Jean-Claude Risset en 1980.

Compositeur aux facettes multiples, s'intéressant aux grands courants intellectuels de son temps, Berio exprime parfaitement son siècle dans sa musique. Il n'y a pas de domaine qui ne l'ait pas intéressé ; y compris l'opéra. Si la voix humaine (dans toute sa palette sonore) l'a particulièrement attiré, il n'a pas dédaigné, loin de là, l'écriture instrumentale, remarquablement illustrée par la série des *Sequenze.* Certaines pièces de la série ont fait l'objet d'un travail de « recomposition », comme par exemple la *Sequenza VI* pour alto qui devient *Chemins II* (1967/68). Il ne s'agit pas d'une transcription, encore moins d'une orchestration, d'une pièce à l'origine pour soliste. Nous sommes plutôt ici en présence d'une « réinterprétation des caractéristiques structurelles de la pièce originale, un peu comme un **organum** révèle et développe certains aspects de la **teneur** sur laquelle il est construit ». Berio poursuit : « Cela est applicable, plus développé encore, à *Chemins III.* Le texte de base et son commentaire sont intimement mêlés dans un échange permanent d'éléments... comme toute chose que nous faisons révèle une autre chose, dans une prolifération de chemins qui se réfèrent inévitablement à d'autres chemins ». (Texte du disque HM 764, à propos de *Chemins II* pour alto et neuf instruments et *Chemins III* pour alto, neuf instruments et orchestre).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction Interdite IREG - Strasbourg

MUSIQUE & CULTURE

15, rue Hechner — 67000 STRASBOURG (FRANCE) — Tél. (88) 31.03.22
Association agréée par les Ministères de l'Education et de la Culture

Série 26 - N° 6 - Mars 1981 - 14 F — Publication mensuelle

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Claude Debussy • Suggestions pédagogiques	page 2
FICHE ANALYTIQUE	• Claude DEBUSSY: *Le Quatuor à cordes opus 10 (sol mineur)*	page 3
FICHE «LE MUSICIEN ET SA MUSIQUE»	• Aspects du langage debussyste ~~(à paraître au prochain numéro)~~	page 5
FICHE TECHNIQUE	• Le violon	page 7
FEUILLETS DES BENJAMINS	• Vie et œuvre de Claude Debussy • Le Quatuor à cordes • Nicolo Paganini • Children's Corner et La Boîte à Joujoux • Jardins sous la pluie, pour piano	page 9
TABLEAU CHRONOLOGIQUE	• Vie et œuvre de Claude Debussy	page 13
INFORMATIONS MC	• Compte rendu de stage Dossiers Bartok (Baccalauréat 81)	page 14
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE n° 3** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

claude debussy

«L'abondance des gloses sur Debussy, note René Dumesnil dans son *Histoire de la Musique* (Tome 4), n'aide point à comprendre un musicien et un homme que l'on connaîtrait sans doute mieux en écoutant simplement ses œuvres sans idées préconçues».

Or, Debussy était avant tout un esprit libre, étranger à tout système. «Je ne connais d'autre règle que celle de mon bon plaisir», disait-il déjà à son professeur d'harmonie. Et plus tard, il énonçait ainsi ce qui devait être la clé de l'esthétique debussyste: «N'écoutez les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde... Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles...». L'art doit être spontané, la musique naturelle.

Fragment du monument à Claude Debussy. *Prélude de l'après-midi d'un faune.* (J. Martel)

Et c'est précisément la nature qui aura été la grande éducatrice de Debussy. «Qui connaîtra le secret de la composition musicale? écrivait-il en 1911. Le bruit de la rue, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie. Quelque effort que l'on fasse, on n'en pourra trouver de plus juste, ni de plus sincère. Seulement ainsi, un cœur destiné à la musique fait les plus belles découvertes».

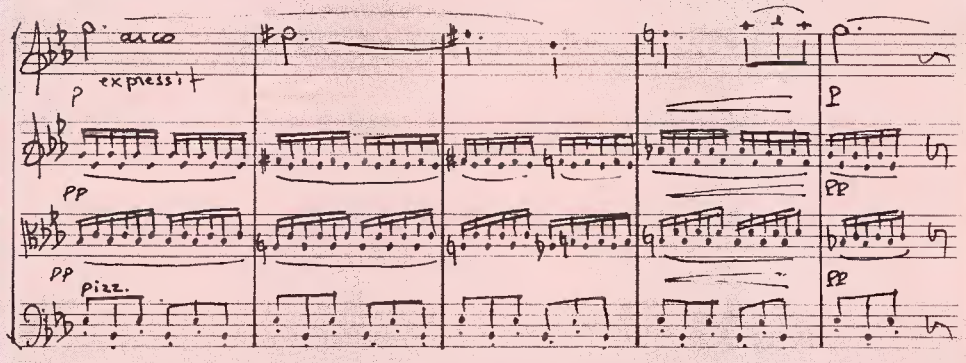
Suggestions pédagogiques:

Trop souvent, on a dit que la musique pure était rébarbative pour les enfants pour que l'on ne tente pas ici de prouver le caractère arbitraire d'une telle affirmation.

Avant de confronter les élèves avec le *Quatuor* de Debussy, il sera indispensable de leur présenter en détail les instruments du quatuor à cordes: 2 violons (un premier et un second), un alto, un violoncelle (pour ce faire, vous pourrez vous aider de nos *diapositives* et *cassettes d'animation*). L'idéal serait en effet qu'ils puissent reconnaître — dans des exemples simples — la couleur et la spécificité du timbre de chacun des trois instruments qui le composent.

Deux extraits, de caractère très différent, seront écoutés et analysés avec soin:

I — *Scherzo - 2e mouvement.* Faire entendre, sans commentaires préalables, la première partie en pizzicati. Puis attirer l'attention des élèves sur les 2 modes de traitement de la corde (avec ou sans l'archet). Vous pourrez les aider et les guider mais sans leur donner immédiatement la clé. Eventuellement, laissez-leur faire leurs propres expériences sur une corde tendue. Par ailleurs, il sera intéressant de faire remarquer — sans rentrer dans le détail pour les plus jeunes — le caractère légèrement déséquilibré de cette page dû à l'alternance du binaire et du ternaire, qui donne à cette première partie tout son pittoresque.

— Avec des élèves plus âgés et plus avancés dans la connaissance des instruments, il sera instructif d'écouter la deuxième partie de ce scherzo en distinguant la superposition de 3 éléments très caractérisés: a) ligne mélodique du 1er violon qui chante le thème avec expression, b) mouvement perpétuel du 2e violon et de l'alto (battements continus de doubles croches), c) motif répétitif du violoncelle en pizzicato sur les notes *mib - sib* en croches.

II — *3e mouvement - Andantino.* Ce lied, de caractère élégiaque, sera écouté pour son atmosphère expressive et lyrique.

Dans la deuxième partie — *B* — on remarquera la chaude sonorité de l'alto — d'abord à découvert dans sa phrase introductive, puis en dehors lorsqu'il expose le thème, repris d'ailleurs immédiatement après par le violoncelle.

N.B.: Avec les élèves des classes avancées, qui possèdent déjà un acquis musical, on parlera de la *forme cyclique,* utilisée ici par Debussy. Il sera alors souhaitable d'écouter les trois mouvements bâtis sur le thème générateur *A,* en tachant de relever pour chacun d'eux sa présence — soit à l'état originel, soit varié.

bibliographie

Ouvrages généraux:

- *Sciences de la musique:* Dictionnaire de la Musique - BORDAS
- *La Musique - Histoire Dictionnaire:* Roland de Candé - SEUIL - Paris 1969
- *Les Instruments de Musique dans l'art et l'histoire:* Bragard et de Hen - PAYOT - Lausanne 1967.

Ouvrages spéciaux:

- *Les instruments du quatuor:* Marc Pincherle - PUF - «Que sais-je» n° 272
- *Le violon:* Eduard Melkus - PAYOT - Lausanne - 1977
- *Le violon:* Emile Leipp - HERMANN - Paris 1965
- *Le violon:* Marc Pincherle - PUF - Paris 1966
- Pour les violonistes: *Violon et alto:* Y. Menuhin et W. Primrose - Ed. HATIER - Collection Yehudi Menuhin
- Sur la facture du violon: *l'Art du luthier:* Tolbecque - Ed. MERCIER - Niort 1903
  Manuel pratique du luthier - LAROUSSE - Paris 1952.

bref survol de la vie et de l'œuvre de claude debussy

1862 — Naissance d'Achille Claude à St-Germain-en-Laye le 22 août.

1864 — Installation de la famille Debussy à Paris.

1872 — Admis au Conservatoire National de Musique de Paris dans la classe de Lavignac (solfège), et Marmontel (piano).

1880 — L'égérie de Tchaïkovsky, Mme de Meck, l'engage comme pianiste: premier voyage en Europe. *Trio en sol* pour violon, violoncelle et piano.

1881 — Séjour en Russie. Connaissance de la musique des «Cinq».

1884 — 1er Grand Prix de Rome avec la cantate *L'Enfant prodigue.* Parution de 13 mélodies dont *En sourdine, Mandoline, Clair de lune...*

1887-1888 — Vie de bohème à Paris. Relations avec les poètes symbolistes. *Ariettes oubliées* (Verlaine) - *La Damoiselle élue.*

1889-1891 — *Petite Suite* (piano 4 mains) 2 *Arabesques* - *Suite bergamasque* - *Fêtes galantes* (Verlaine).

1893 — *Quatuor à cordes.* Découverte de *Pelléas. Le Prélude à l'après-midi d'un faune* porte déjà la marque de son style: succès lors de la première audition.

1896 — Suite *Pour le piano.*

1898-1899 — *Trois chansons de Bilitis* (P. Louÿs) - *Nocturnes:* triptyque symphonique pour orchestre et chœur de femmes. Mariage avec Lily Texier.

1902 — Après une répétition générale scandaleuse de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra-Comique, 1re représentation le 30 avril. Critique aussi hostile qu'enthousiaste.

1903-1905 — Retour au piano avec les *Estampes, L'Isle joyeuse, Images* (1re série). Publication de la *Rhapsodie pour orchestre et saxo-alto,* du 2e cycle des *Fêtes galantes* et des *Danses sacrées et profanes* pour harpe et orchestre. Célèbre, Debussy dirige ses œuvres dans toute l'Europe.

1904: Rencontre avec Emma Bardac (dédicataire de *La Bonne chanson* de Fauré) et divorce.

1905-1907 — Naissance de «Chouchou». Debussy tout à son bonheur fuit la capitale. *La Mer* déclenche aux Concerts Lamoureux une nouvelle polémique. Parution des *Images.*

1908 — 2e mariage, avec Emma. Composition des *Children's corner,* des *Trois chansons de Charles d'Orléans* et d'*Ibéria. Pelléas* continue de provoquer de violentes réactions.

1910 — *Le Promenoir des 2 amants, Trois ballades de François Villon,* 1er livre des *Préludes pour le piano* et valse pour le piano *La plus que lente.* Sa nomination comme membre du jury au concours des instruments à vent suscite une cabale.

1911 — *Le Martyr de St-Sébastien,* musique de scène pour le drame sacré de d'Annunzio, est créé le 22 mai au Châtelet avec Ida Rubinstein. Orchestration de *La plus que lente.*

1912-1913 — Après *Kamma* (musique de ballet), D. compose pour Diaghilev, *Jeux,* et, inspiré par les illustrations d'A. Hellé, écrit sa *Boîte à joujoux.* Parution du 2e cahier des *Préludes pour le piano,* de *Syrinx* pour flûte, des *Images* pour orchestre et des *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé.*

1914 — La déclaration de guerre affecte D., dont la santé décline rapidement. En dehors des *Six épigraphes antiques* (piano 4 mains), il reste plusieurs mois sans écrire.

1915-1917 — *Douze études* (piano), *Deux sonates:* violoncelle-piano, et flûte-alto et harpe. *Noël des enfants qui n'ont plus de maison.*

1918 — Ne peut achever son *Ode à la France.* Meurt dans la nuit du 25 au 26 mars à Saint-Jean-de-Luz.

le violon et le «nombre d'or» (1)

Dans notre numéro de janvier, consacré à Bartok, nous avions parlé du très fameux *nombre d'or,* à propos de la construction formelle de certaines des œuvres du compositeur(2).

Rappelons-en le principe très sommairement.

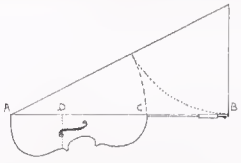
Remises en honneur à la Renaissance par des artistes comme L. de Vinci ou Dürer, ces spéculations, quasi magiques sur le nombre d'or, tentaient de prouver qu'une forme quelle qu'elle soit, réalisée à l'aide de la «section dorée», présente une «eurythmie» particulière, esthétiquement intéressante, dans la mesure où l'on considère qu'une œuvre visuelle doit présenter une «unité» dans laquelle le tout et les parties sont reliés entre eux par un seul et même module: le nombre d'or (= 1,618...).

On s'en souvient, la représentation graphique de ce rapport dans le cas d'un segment AB, pourrait être:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} = 1{,}618.... = \phi$$

Dans quelle mesure ce rapport peut-il s'appliquer au violon? D'après E. Leipp, des études très poussées lui ont permis de démontrer que la forme du violon n'était pas arbitraire:

— le rapport manche - caisse, ainsi que la situation des trous inférieurs des ouïes s'expliquent sans difficulté par le biais du nombre d'or:



$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} = \frac{DC}{AD} = 1{,}618... = \phi$$

— par ailleurs, les proportions de la tête, de la volute et de la caisse sont régies par un rapport qui correspond parfaitement à celui du nombre d'or.

En résumé, E. Leipp pour qui «les coïncidences sont trop nombreuses pour être fortuites», tente d'expliquer la forme du violon à partir de tracés qui «s'inscrivent très bien dans les traditions techniques artisanales de la Renaissance».

N.B.: Pour ceux que la question intéresse, nous signalons entre autres ouvrages spécialisés, ceux de Matila C. Ghipka (Gallimard - Paris 1931 - réédition).

(1) D'après un article de E. LEIPP paru dans la revue «Panorama Instrumental» n° 44, mars 1973.
(2) Cf. fiche Musique et Culture: «*Pour une introduction à l'écriture de Béla Bartok*».

informations musique et culture

Pour une approche de la direction d'orchestre

Les 7 et 8 février derniers, a débuté à la Maison Régionale de la Musique un cycle de 3 week-ends, organisé à l'intention de tous ceux et celles qui désirent s'initier ou se perfectionner à la technique de la direction instrumentale (orchestre d'harmonie, fanfare, classe d'orchestre d'Ecoles de Musique...).

Sous l'autorité du chef d'orchestre luxembourgeois Pierre Cao, 15 stagiaires venant d'horizons divers (Bas-Rhin, Haut-Rhin, Epinal, Rouen...), se sont retrouvés à Sainte-Croix-aux-Mines pour découvrir ou repréciser pour certains, les principes fondamentaux de la technique du geste: départ, arrêt, battue des différentes mesures, anacrouses, etc...

Du fait du nombre volontairement restreint des participants, chacun ou... chacune, a pu tirer profit d'un enseignement personnalisé: ainsi, les chefs déjà en fonction avaient amené des partitions de leur choix afin de les travailler dans le détail avec un professionnel.

L'aspect pratique et théorique n'a pas été oublié, puisque, lors de ce 1er week-end, ont été abordés des sujets aussi variés que la transposition, les transcriptions d'œuvres pour orchestre d'harmonie, la responsabilité du chef dans le choix du mouvement et du tempo, son attitude face aux musiciens, l'organisation de la répétition, etc...

Cette initiative pourra éventuellement déboucher la saison prochaine sur un travail des stagiaires face à un groupe instrumental, et — pourquoi pas? — se clôturer par un concert.

Baccalauréat 81

Deux dossiers Bartok

Offre spéciale 5 F **par dossier** *+ frais d'envoi (pour 1 ou 2 dossiers: 4 F; de 2 à 9 dossiers: 8 F; de 10 à 20 dossiers: 9,50 F; au-dessus de 20 dossiers: 13 F). Règlement à la commande.*

❶ Un dossier comprenant 1 Fiche biographique; 1 Fiche analytique: *Contrastes*; 1 Fiche technique: *L'écriture de Bartok*; notes pédagogiques autour de l'œuvre.

❷ Un dossier comprenant 1 Tableau chronologique *Bartok et son temps* + 3 Fiches analytiques: *Divertissement p. cordes* + *Concerto p. orchestre* + *Sonate p. piano et perc.*

informations musique et culture

Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22.
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 2/81 - Dépôt légal: 1er trimestre 1981 - N° d'ordre 481/81
Commission paritaire: n° 35.860

les feuillets des benjamins de la musique

« MUSIQUE ET CULTURE » - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - C.C.P. Strbg 484.48 W
Association agréée par les Ministères de l'Education, de la Culture, de la Jeunesse et des Sports.

Série 24 - Mars 1981 - N° 6 Publication mensuelle

à propos de...

CLAUDE DEBUSSY

SOMMAIRE

- La vie et l'œuvre de Claude Debussy
- Le Quatuor à cordes
- Le «roi» des violonistes: Nicolo Paganini
- Pour les enfants: Children's Corner et la Boîte à Joujoux
- Jardins sous la pluie, extrait des Estampes pour piano

Jeunes amis,

Nous voici arrivés au sixième numéro de vos Feuillets que nous dédions à un très grand musicien: Claude Achille DEBUSSY. Mort en 1918, par un triste jour de printemps pluvieux, alors que le canon tonnait sur Paris(1), *il demeure le dernier génie musical français par qui s'achève le XIX^e siècle, par qui également débute notre XX^e siècle.*

Son art a révolutionné le monde musical européen en lui apportant un langage absolument neuf, des sonorités étranges et exceptionnelles, des rythmes audacieux, des accords nouveaux, des harmonies subtiles, raffinées, et en créant autour de sa musique une atmosphère chatoyante, mystérieuse.

Claude DEBUSSY (1862-1918)

Et pourtant rien dans l'entourage de Claude Debussy (1862-1918) ne semblait favoriser l'éclosion de son génie «qu'il portait enfermé au fond de lui-même comme un féerique trésor».

Né en 1862, à St-Germain-en-Laye, dans une famille modeste de boutiquiers, où personne ne cultive la musique, Claude Debussy n'est guère choyé et son instruction première est des plus négligées. Il rêve d'être peintre, mais ses parents le destinent à la marine. Un séjour à Cannes chez sa marraine en décidera autrement. Une amie de celle-ci, émerveillée des dispositions musicales exceptionnelles du petit Claude, lui donne des leçons de piano et parvient à le faire entrer, à onze ans, au Conservatoire; ce que voyant, le père renonce au projet de faire de son fils un marin.

Au Conservatoire, Claude travaille patiemment et fait de très solides études qui lui valent d'obtenir, pour sa cantate *l'Enfant prodigue*, en 1884, la plus haute récompense: le Grand Prix de Rome (2). Entre-temps, il a la chance d'être engagé

(1) Rappelons que la première guerre mondiale (1914-1918) n'a pris fin que le 11 novembre 1918.

(2) L'Académie de France à Rome est installée à la Villa Médicis depuis le début du XIX^e siècle. Elle accueille, pour une durée de trois ans, les jeunes artistes (peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens...) qui ont obtenu les premiers grands prix de Rome.

durant les vacances comme pianiste par la baronne de Meck, musicienne russe passionnée, qu'il accompagne en Suisse, en Italie, en Russie; il a ainsi l'occasion d'entendre des œuvres de Rimsky-Korsakov, de Balakirev, de Borodine, mais aussi des mélodies populaires qui sont pour lui d'un grand profit.

Son séjour à la Villa Médicis, qu'il qualifie de «caserne», ne lui apporte pas de grandes satisfactions. Il s'y ennuie durant les deux années qu'il y passe, de 1885 à 1887, et déserte Rome pour Paris, en rapportant deux compositions: *le Printemps* et *la Damoiselle élue,* dont l'une est refusée et l'autre accueillie avec réserve.

Caricature de Bils

A partir de ce moment, Debussy va se consacrer à son art en toute indépendance, bouleversant toutes les règles traditionnelles de la musique. Il mène une vie difficile, mais extrêmement féconde. En 1893, il connaît son premier succès avec son *Quatuor à cordes* et l'année suivante, son poème symphonique *Prélude à l'après-midi d'un Faune* consacre la renommée du musicien.

Après les *Trois Nocturnes* pour orchestre (intitulés *Nuages, Fêtes, Sirènes*), il rêve de composer un opéra d'après le poème de Maurice Maeterlinck: *Pelléas et Mélisande,* dont les répétitions en 1902 se déroulent dans une atmosphère souvent hostile; mais bientôt, l'œuvre obtient le succès qu'elle mérite.

Bien que devenu célèbre, Debussy continue à travailler avec acharnement, se renouvelant sans cesse et abordant tous les genres. Voici quelques-unes de ses partitions les plus marquantes, en plus de celles que nous avons déjà citées:

- pour orchestre: *la Mer, Images, Jeux* (ballet)
- pour le théâtre: *le Martyre de Saint-Sébastien*
- pour des ensembles instrumentaux divers: 3 *sonates* (Violoncelle et piano - Flûte, alto et harpe - Violon et piano)
- pour le piano: les 3 *Estampes (Pagodes, Soirées dans Grenade, Jardins sous la pluie)*; 6 courtes pièces réunies sous le titre de *Children's Corner* (le Coin des Enfants), dédiées à sa fille Chouchou; des *Préludes,* des *Etudes, la Boîte à joujoux*...
- ainsi que de nombreuses œuvres vocales...

En 1914, il effectue une tournée triomphale en Russie. Mais la guerre le surprend, alors qu'il éprouve les premières atteintes du mal qui l'emportera bientôt. Il publie encore quelques œuvres parmi lesquelles cet émouvant *Noël pour les enfants qui n'ont plus de maison* (1915).

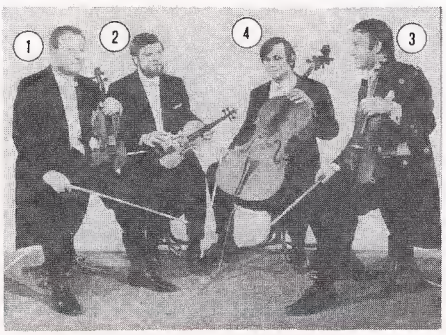
Le 25 mars 1918 — il y a 63 ans — Claude Achille Debussy meurt tandis que — et nous vous l'avons dit plus haut — les obus ennemis pleuvent sur Paris. Nombre de ses amis et de ceux qui l'admiraient ne peuvent même pas suivre le convoi. Actuellement son corps repose au cimetière de Passy.

quatre œuvres de debussy

Ce sont là, brossées à grands traits, les principales étapes de la vie de ce musicien hors pair que fut Claude Achille DEBUSSY.

Mais, pour compléter notre documentation, il n'est sans doute pas inutile de nous pencher un court moment sur l'une ou l'autre de ses œuvres, avant de vous parler plus longuement de cette page pleine de poésie et de fraîcheur intitulée *Jardins sous la pluie.*

Le Quatuor Talich



1 = premier violon; 2 = second violon; 3 = violon alto; 4 = violoncelle

le quatuor à cordes

- Voici d'abord son célèbre *Quatuor à cordes.*
  - Un quatuor à cordes est écrit, ainsi que son nom l'indique, pour un ensemble de 4 instruments: 2 violons (un premier et un second qui jouent chacun indépendamment), 1 violon alto et 1 violoncelle.
  - En outre, il comporte en général quatre morceaux ou mouvements.
    C'est la forme adoptée par Debussy dans son *Quatuor* où se succèdent:
    un *mouvement* animé et très décidé,
    un *mouvement* assez vif et bien rythmé,
    un *mouvement* andantino, doucement expressif,
    un *mouvement* très modéré, puis très mouvementé.

— Si, comme nous vous le souhaitons, vous avez l'occasion d'écouter ce quatuor, soyez attentifs à une phrase que vous entendrez souvent; c'est ainsi que dans le 2e mouvement elle sera chantée tour à tour par chacun des instruments, accompagnés en *pizzicati.* Et surtout soyez sensibles à la beauté de l'*andantino,* avec tous ses instruments jouant en sourdine, sauf dans la partie médiane.

Mais trêve de bavardage, vos professeurs vous en diront plus long.

children's corner

- A présent, attachons-nous à deux délicieux recueils de piano spécialement composés pour les enfants: *Children's Corner* et *la Boîte à joujoux:*

— *Children's Corner* est une suite de six courtes pièces que Debussy a écrites pour sa fille Chouchou, six pièces où la poésie et la tendresse se mêlent à l'humour et à quelques sourires ironiques. Voyez plutôt:

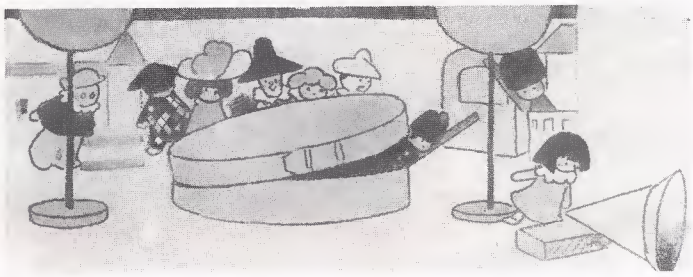
1. Le premier tableau nous offre l'image du jeune pianiste condamné à rabâcher ses exercices fastidieux.

2. La deuxième pièce n'est autre qu'une berceuse pour endormir l'éléphant de feutre que l'enfant serre sur son cœur.

3. et 4. Suivent une Sérénade pour la poupée et le ballet féerique de la neige qui tombe en une chute monotone et régulière.

5. Nous entendons ensuite la chanson mélancolique qu'un jeune berger tire de son pipeau; c'est un petit chef-d'œuvre de délicatesse et de grâce légère.

6. Et, pour terminer, une danse nègre, très syncopée, dédiée au pantin noir de Chouchou.



«La Boîte à Joujoux» Dessin d'André Hellé

la boîte à joujoux

— Quant à *la Boîte à joujoux,* que l'auteur compare à une ville dans laquelle les jouets vivent à l'image des humains, c'est un ballet où nous retrouvons des chansons populaires (*Il pleut bergère, Fanfan la Tulipe...*), des sonneries de clairons et «tout ce qui peut faire la joie des enfants». Sachez encore que trois personnages y jouent les rôles principaux: la Poupée, le Polichinelle, le Soldat, et que tout y est clair, charmant et amusant.

le «roi» du violon: Nicolo PAGANINI

Depuis sa lointaine apparition, le violon a toujours exercé une fascination sur les foules et les musiciens en particulier. On disait même que c'était un instrument magique et secret!

Ainsi, l'un des plus grands violonistes de tous les temps, Nicolo Paganini, provoquait dit-on à chacun de ses concerts une réaction proche du délire dans la salle:

«L'artiste ayant donné le signal à l'orchestre, il leva très haut son archet et le fit retomber violemment sur son violon, comme s'il eût porté un coup de hache. Il sciait rudement ses cordes avec le crin aigre de l'archet, et l'instrument rendait des sons furieux, lugubres, aigus comme ceux du lion qui se réveille, irrité, et rugit... Le public était dans l'extase; tous sentaient leurs cœurs se dilater et se fondre en délicieuses émotions, lorsque l'archet se balançait moelleusement sur les cordes, ou, au contraire, lorsqu'il exprimait la guerre, la tempête, la fureur, la rage, alors on eût vu leurs figures se contracter, les sourcils se froncer, les dents grincer, et rugir, et de lourds soupirs s'échapper douloureusement de toutes les poitrines, comme s'il n'y eût dans toute cette salle qu'une seule chose: le violon. Quant à Paganini, comme s'il se renfermait dans lui-même, dans un monde intérieur, intime, à lui, il ne regardait plus la foule, mais son violon. Lui, le peuple, la foule, pendait à cet archet, exalté, ravi dans son effroi, brisé d'émotion, accablé d'enthousiasme, ne respirant point... et cet effet était sublime...» (Journal: *«L'illustration»*).

jardins sous la pluie

Claude Debussy a souvent composé des petites pièces courtes au titre évocateur, nous venons de le voir.

Ainsi en est-il du cycle de 3 pièces appelé *Estampes.* Par ce seul nom déjà, nous pouvons nous faire une idée de ce qui va nous être donné d'entendre:

— *Une estampe est une image imprimée à l'aide d'une planche de bois ou de métal, préalablement gravée. En général le résultat, très agréable à l'œil, donne un dessin tout en finesse.*

Ces 3 pièces portent les noms suivants: la première, *Pagode,* de caractère exotique, semble directement inspirée par la musique des lointains pays de l'Extrême Orient; la seconde, *Soirée dans Grenade* est tout imprégnée de mystérieux parfums des célèbres jardins espagnols; et enfin la troisième, *Jardins sous la pluie* que je vous propose d'écouter très attentivement.

«Ce jardin me fait rêver», écrivait Vincent VAN GOGH en 1884, peignant le jardin de la maison familiale. Cette même année, Claude DEBUSSY obtenait son Premier Grand Prix de Rome.

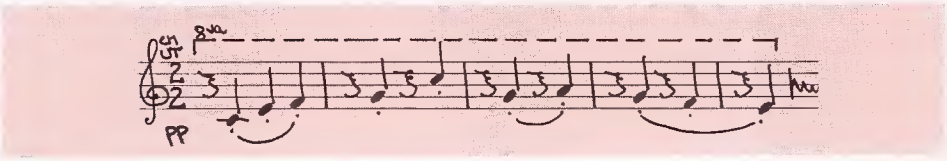
Vous souvenez-vous vous être déjà promené par un après-midi de printemps dans un jardin, tandis qu'une petite pluie fine tombait calmement? Si oui, vous ressentiez très facilement l'atmosphère dans laquelle nous plonge cette courte pièce de Debussy.

Dès les premières mesures, un mouvement continu de doubles croches s'installe dans une nuance très douce: c'est la pluie. Elle tombe doucement avec régularité. Parfois cependant, une légère bourrasque fait crépiter les gouttes de pluie un peu plus fort sur le sol. (Faites attention aux soufflés que l'on entend, appelés dans le vocabulaire des musiciens *«Crescendo - decrescendo»* et notés <> sur la partition.

Au-dessus de ce ruissellement monotone de l'eau, ne vous semble-t-il pas reconnaître le thème très simple d'une petite chanson?

Les gouttes de pluie tombent maintenant avec un peu plus de force. On a d'ailleurs l'impression que l'averse redouble d'intensité. Mais non, au contraire même, la pluie a presque cessé, et calmée à présent, elle nous permet de chantonner, en même temps que la main droite du pianiste, quelques bribes d'une ronde célèbre que vous connaissez.

Essayez d'en déchiffrer les quelques mesures suivantes. Eventuellement, aidez-vous d'un instrument: flûte à bec, piano...



L'avez-vous reconnue? Il s'agit de la chanson *«Nous n'irons plus au bois»* présentée ici dans un rythme très calme, presque inexistant, qui donne à cette petite comptine un air hésitant. C'est un peu comme lorsque l'on cherche à se souvenir d'un air vaguement connu, mais lointain.

Puis, après un passage mystérieux, qui va en s'agitant de plus en plus, la pluie, cette fois-ci franchement plus violente, s'abat une nouvelle fois sur le jardin et la pièce se termine par une page très mouvementée.

Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22.
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 2/81 - Dépôt légal: 1er trimestre 1981 - N° d'ordre 481/81
Commission paritaire: n° 35.860

Aspects du langage debussyste

«Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde».

«Je me persuade de plus en plus que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés.»

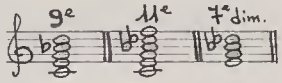
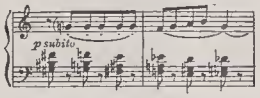
Voilà définie en quelques mots, par le compositeur lui-même, la démarche créatrice audacieuse qu'il s'est choisi, une manière tout à fait nouvelle de penser la musique, qui a ouvert la voie à toutes les recherches et à toutes les orientations de l'art musical contemporain. Sans revenir sur les principes esthétiques et philosophiques qui ont présidé à cette démarche, nous avons choisi de nous attacher aux moyens originaux mis en œuvre par Debussy dans l'élaboration de son langage musical.

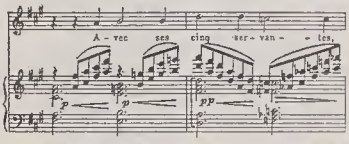
aspects harmoniques

La clé du langage debussyste se trouve dans son attitude envers la tonalité. Il est frappant — et paradoxal seulement en apparence — que le plus grand libérateur de la musique occidentale en matière d'écriture tonale, ait ressenti de manière plus aiguë que la plupart de ses contemporains le besoin d'unité tonale.

De fait, ses œuvres s'organisent par rapport à un son principal qui n'est pas obligatoirement une tonique. Dépassant alors leur rôle fonctionnel (dans le cadre de la théorie traditionnelle de l'harmonie), les accords s'épanouissent en tant qu'objets sonores autonomes, et introduisent la notion nouvelle d'agrégations sonores.

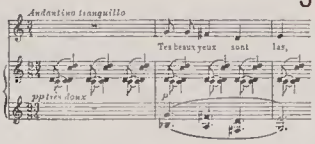
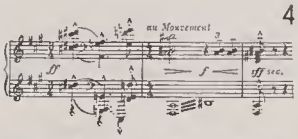
Les premières ambiguïtés tonales sont nées de l'accord de 9e de dominante ou, sans sa fondamentale, de 7e diminuée:



1

2

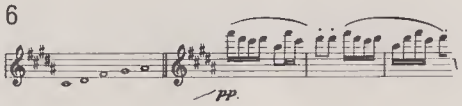
En écrivant une succession d'accords de 7e dans *La Boîte à Joujoux* (**Ex. 1**), Debussy parvient à laisser la notion de tonalité en suspens. Dans la *Damoiselle élue* (**Ex. 2**), ce sentiment d'incertitude tonale est créé par la juxtaposition d'une dizaine d'accords parfaits (*fa dièse mineur, mi mineur, ré majeur, fa mineur, ré majeur, ut mineur, ré majeur, sol majeur, ut majeur*) appartenant chacun à une tonalité différente et ne représentant aucune continuité de pensée musicale. Ces accords se bornent à exister dans l'espace, ou plus précisément dans le temps musical. Parfois leur caractère "déraciné" est souligné par l'indication "*sans nuances*" (cf. la *Cathédrale engloutie*). «Cela suggère, note E. Lockspeiser, une région presque inexpressive, le blême arrière-pays de l'imagination.»

Autre constatation dans le langage harmonique de Debussy, l'intervalle de *seconde,* majeur ou mineur (inversion des *septièmes* mineures et majeures), qui représente en quelque sorte la négation de l'harmonie. Il est utilisé par Debussy — de même que par Bartok et par Stravinsky plus tard — comme une dissonance possédant en elle-même une certaine valeur sonore, mais en-dehors de toute fonction au sein d'un accord et sans qu'il soit question de sa résolution. Il sert à exprimer des effets différents: dans *Jet d'eau* (**Ex. 3**), les *secondes* sont employées sur le mode sensuel, alors qu'elles sont menaçantes et brutales dans le Prélude *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (**Ex. 4**).

3

4

L'indécision tonale qui émane de l'écriture debussyste est à rechercher de même dans une pensée modale: pentatonique dans *Pagodes* par

exemple (**Ex. 5**), ou hextatonique (par tons entiers) dans *Voiles* (**Ex. 6**), qui débute en *la* mineur pour passer aussitôt au relatif *do* majeur, tandis que des fragments mélodiques sont fixés sur une pédale de *si bémol.*

5

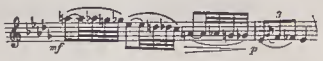
6

Ces ambiguïtés de relations tonales ont, bien sûr, une fonction totalement différente de la fonction dynamique des modulations, repliées sur un instant de musique et privées de leur perspective.

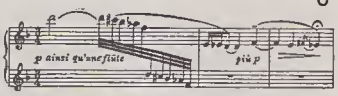
La désagrégation du système harmonique, telle que la conçoit Debussy, conduit par voie de conséquence au rejet des anciennes formes musicales devenues sans objet, et donne l'impulsion à une nouvelle pensée en matière de composition considérant, pour la première fois, comme essentielle l'image sonore de l'œuvre.

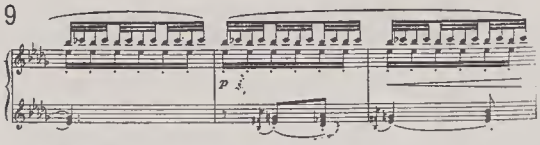
Dépassant la technique «cyclique» de Liszt et de Franck, Debussy définit déjà des "*champs*" mélodico-harmoniques qui sont constitués de séquences "closes" et statiques, basées sur un matériau de hauteurs, choisi et limité, qui — et ceci est déjà très sériel — sont définis par des hauteurs mélodiques. Ces conceptions annoncent directement, «à la fois les *groupes* de Stockhausen, et les *constellations* de Boulez. Le ton n'y est pas seulement "noyé", mais "gelé", exactement comme dans la musique de Messiaen, où le mode choisi nourrit également et la mélodie et l'harmonie» (E. Lockspeiser).

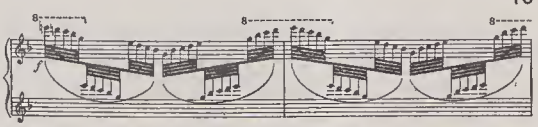
aspects mélodiques

7



8

Parce que la sonorité des accords lui importe plus que leur enchaînement selon des successions préétablies, Debussy brise l'interdépendance de la mélodie et de l'harmonie. En introduisant la notion d'*arabesque,* il établit une pensée nouvelle, qui envisage une ligne mélodique ondulante, indépendante de tout développement de thèmes et de motifs. Il est curieux de relever que nombre de motifs typiques en arabesque paraissent mus par une force descendante, comme dans cette phrase de *Syrinx* (**Ex. 7**), ou encore celle du début du *Faune* (*Fêtes galantes*) (**Ex. 8**).

9

Le mouvement de la ligne mélodique est aussi déterminé par les timbres sélectifs, et l'on rencontre aussi bien la large mélodie traditionnelle (*La Fille aux cheveux de lin*) que des structures mélodiques rotatives. Debussy emploie de préférence des phrases brèves, faciles à sélectionner. Souvent, ces motifs ne peuvent être qualifiés de mélodiques, car ce sont des complexes autonomes, ayant, comme les sons isolés du Prélude IV (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*) (**Ex. 9**), une signification purement sonorielle.

10

Le *Prélude XII* montre comment une mélodie figurative et ornementale peut, grâce à un mouvement rapide, transformer une structure horizontale, succession d'accords sans liens harmoniques, en une structure verticale, sorte de dessin mélodique né des associations de sons (**Ex. 10**). Il en va de même pour les accords glissés, eux aussi très fréquents (cf. *Ibéria*).

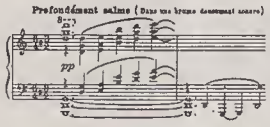
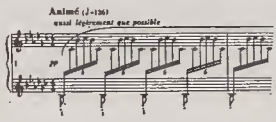
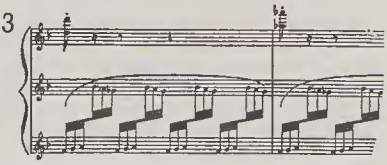
Ces procédés sont en fait déjà ce que l'on appelle aujourd'hui des "bandes sonores", et se révèlent annonciateurs des techniques du post-webernisme.

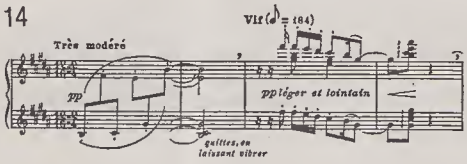
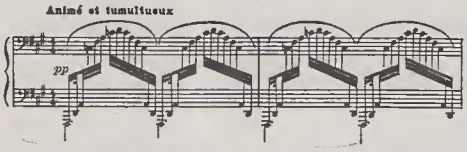
Françoise Gervais voit d'ailleurs dans certains parallélismes d'accords — par exemple au début de *Cour des lys* dans le *Martyre de St-Sébastien* — un genre de "mélodie des accords", la *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg et de Webern.

aspects rythmiques

Le statisme harmonique qui suspend la notion de consonance ou de dissonance au sens fonctionnel et dialectal détermine aussi les particularités du rythme debussyste, et sa conception même du temps musical. Toute la démarche de Debussy semble d'ailleurs dominée par la hantise d'arrêter, ou d'épouser le Temps. Et il en arrive ainsi à créer une notion nouvelle du temps en musique, à laquelle se rattache étroitement son sens de la forme et de l'espace, mais aussi de l'aspect sonore de l'œuvre. Car de la durée propre d'un son dépend sa sélectivité ou, au contraire, sa fusion avec d'autres sons. Le sens harmonique des accords s'estompe dans un mouvement rapide, dans lequel ces accords peuvent se transformer soit en valeurs dynamiques, soit en "bandes sonores".

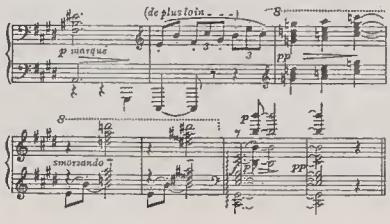
Debussy emploie des principes très divers. Il introduit des rapports agogiques et rythmiques; tantôt il favorise la perception autonome, successive des sonorités (**Ex. 11**) *La Cathédrale engloutie*, tantôt leur intégration, comme dans *Le vent dans la plaine* (**Ex. 12**).

11

12

13

«Les sonorités sélectives, remarque S. Jarocinski, déterminent le parcours de la ligne mélodique qu'elles peuvent diviser en motifs séparés (début de *Rondes de Printemps*), voire en notes isolées: cf. *Prélude XII* (**Ex. 13**).

14

15

On rencontre aussi l'effet de résonance poussé jusqu'à la vibration dans *Les Collines d'Anacapri* (**Ex. 14**). A l'opposé se trouve, dans *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, le mouvement rapide créant la fusion des sonorités (**Ex. 15**)».

Précurseur (de Stravinsky notamment), Debussy l'est de plus dans l'utilisation de la polyrythmie (*Prélude IV*), et la tendance au polychronisme. «Une mesure de petites valeurs rythmiques (*12/16*), dans le *Prélude V* (**Ex. 14**) peut être considérée comme un exemple de précision dans l'extinction des sonorités; mais Debussy les emploie le plus souvent pour rendre relatifs les rapports des temps, ainsi dans *Jeux*, où l'on observe la juxtaposition de mesures 2, 3, 4 et 5 temps» (S. Jarocinski). Dans cette même partition également, la variabilité des mesures arrive à un point extrême, et, dans la partie des clarinettes, on trouve déjà à l'état embryonnaire, ces valeurs ajoutées qu'Olivier Messiaen exploitera à sa manière.

Debussy marque une prédilection pour les effets d'ostinato et pour le rythme de la habanera, qui, à l'instar des pédales, visent à suspendre le temps. Procèdent du même principe ces pièces extatiques, tourbillonnantes, au tempo rapide, véritables constructions en spirale, qui, malgré toute leur animation, ne se dirigent vers aucun but; lorsqu'elles sont statiques, elles «annoncent les rythmes hypnotiques des premières œuvres de Stravinsky, mais infiniment plus légères et presque toujours diaphanes. *Les fées sont d'exquises danseuses, Le Vent dans la plaine, Pagode* et *Jardins sous la pluie* appartiennent à ce type de musique virtuose, giratoire» (E. Lockspeiser).

16

En outre, peu de musiciens ont été capables comme Debussy d'écrire une musique qui semble plonger dans l'espace et produire une impression de distance: appels de trompette dans *Khamma, Feux d'artifices;* passage de cors avant la scène finale du 3e acte de *Pelléas*. Distance, espace, mais aussi lumière sont suggérés dans les larges textures de certaines œuvres pour piano: *Brouillards,* la *Terrasse des audiences* et l'Etude *Pour les sonorités opposées* (**Ex. 16**).

valeurs sonorielles

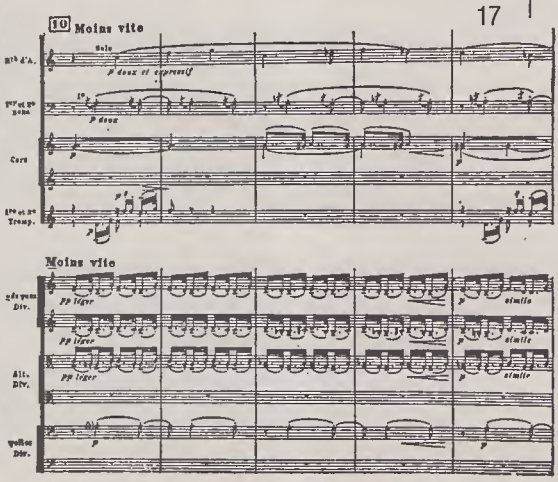
Debussy est réellement le premier compositeur pour qui l'image sonore de l'œuvre musicale est essentielle. «Nous en sommes encore à la *marche d'harmonie,* écrit-il, et rares sont ceux à qui suffit la beauté du son.» En enrichissant la facture instrumentale de l'œuvre, il forme son aspect sonore particulier.

D'une façon générale, il a tendance à réduire l'orchestre. Il fait cesser l'hégémonie des Cuivres, met le plus souvent la sourdine aux cors et aux trompettes, accorde la priorité aux Bois, emploie volontiers la harpe, le célesta, les gongs, confie les parties importantes aux pizzicati, traite au besoin les voix humaines comme des instruments (*Printemps, Sirènes*).

Dans le souci d'employer chaque son à l'état de pureté, il évite de doubler les timbres, souligne discrètement l'individualité des groupes instrumentaux, divise fréquemment les Cordes (qui jouent ainsi jusqu'à douze et quinze parties différentes).

A l'opposé des romantiques, chez qui la force du son est presque obligatoirement proportionnelle à son volume, Debussy utilise un volume important pour une intensité sonore relativement réduite. Il affectionne d'ailleurs particulièrement les nuances *p* et *pp.*

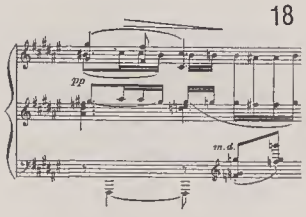
L'articulation aussi prend une place importante, comme en témoigne la richesse des moyens mis en œuvre: dans *Ibéria,* par exemple, on observe une constante alternance de l'*arco* et du *pizzicato* des Cordes divisées, diverses sortes de *tremolos,* des accords glissés des violons, des effets de percussion du *pizzicato* des Cordes imitant la guitare... Dans *Rondes de printemps,* des harmoniques de violoncelles interviennent dès les premières mesures.

17

L'orchestration, de son côté, participe aux déformations tonales qui caractérisent le langage debussyste.

L'harmonie traditionnelle considère un accord comme une superposition verticale de certains degrés de la gamme, alors que la polyphonie superpose des lignes mélodiques en négligeant le résultat vertical, c'est-à-dire l'harmonie.

Sur ce plan encore, Debussy innove, en créant des structures verticales hétérogènes ou polygènes, où l'on distingue deux ou plusieurs "couches"; les structures horizontales n'offrent pas obligatoirement un dessin mélodique, et les verticales peuvent se décomposer, se diviser en plans sonores distincts, sans liens harmoniques à l'extrême.

18



Dans cet exemple que nous fournit *Gigues* (**Ex. 17**), les Cordes constituent une couche, les cors et les hautbois une autre, les trompettes une troisième. Il y a deux couches nettement distinctes dans le *Prélude VII* (**Ex. 18**), où les accords de seconde, par leur caractère d'accents dynamiques, sont perçus comme un chant séparé.

pour conclure

«Nul compositeur d'Occident n'a plus profondément changé notre manière de penser la musique que Claude Debussy. Si ses contemporains ont été émerveillés ou indignés, selon les cas, par des nouveautés de langage à vrai dire extraordinaires, mais suprastructurelles, notre époque déchiffre avec saisissement une essence neuve du penser musical, temps et espace. En mettant fin à l'hégémonie de trois siècles d'harmonie fonctionnelle, en émancipant la dissonance, en créant par voie de conséquence la notion d'objet sonore autonome, Debussy a bouleversé la relation qui liait musique et temps depuis les débuts de la polyphonie. En émancipant le rythme de la double servitude de la barre de mesure et de la symétrie périodique, il a introduit dans la musique une autre respiration, un autre rythme biologique. En éparpillant l'écriture orchestrale (*Jeux de vagues, Jeux*), et tout autant en jouant génialement au piano des oppositions de registres, de nuances, de masse et de densité, il a fait éclater la musique dans l'espace. La musique d'aujourd'hui, après s'être engouffrée tardivement dans la brèche ainsi ouverte, s'occupe d'exploiter et d'organiser les terres conquises. Mais il n'est pas sûr que leur reconnaissance soit même achevée!» (Harry Halbreich, 1980, dans «Claude Debussy» d'Edward Lockspeiser).

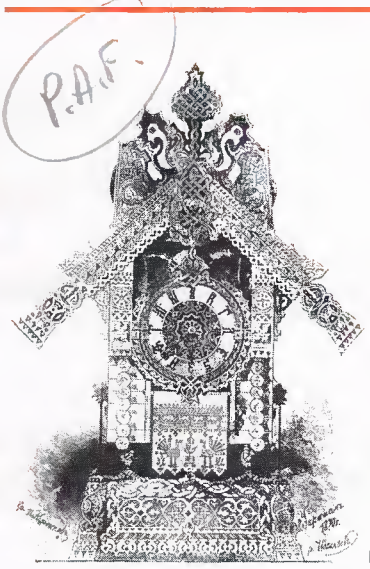
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE mensuel

Série 34 - N° 4 - Octobre 1989 - 28 F - Publication mensuelle

34
4



La Cabane sur des pattes de poule, dessin de V. Hartmann (1870)

Modeste Moussorgski
La percussion

MUSIQUE ET CULTURE souhaite à tous ses lecteurs une saison 1989-90 placée sous le signe de la musique et des joies qu'elle apporte.

Que vous soyez déjà abonnés à MUSIQUE ET CULTURE mensuel ou que vous découvriez notre publication, nous vous invitons à consulter ce numéro de rentrée. Vous y trouverez notamment le répertoire complet des documents pédagogiques et des outils audiovisuels MUSIQUE ET CULTURE, qui témoignent du soutien que nous pouvons vous apporter dans votre désir de culture musicale et, si vous êtes ensei-

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Modeste Moussorgski - La percussion	page 1
	• A nos Adhérents	page 2
	• La Garantie des Musiciens	page 2
	• Suggestions pédagogiques	page 57
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de la Russie et des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgski	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• Modeste Moussorgski: *Tableaux d'une Exposition*, orch. Ravel (fiche double)	page 7
FICHE TECHNIQUE	• La percussion: 3 - les «métaux» (1 - les cymbales et les gongs - f. double)	page 11
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 76**	page 15
FICHES PRATIQUES	• La Garantie des Musiciens	page 23
EDITIONS MC	• Adhésion - Cotisation - Abonnement	page 29
	• Documents et matériels pédagogiques	page 33
	• Répertoire 33	page 45
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie	page 57
INFORMATIONS MC	• A vous qui découvrez Musique et Culture	
	• Stages MC «musique dans la joie»	page 58

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG (FRANCE) - Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 0015

gnants, dans votre mission éducative: fiches de synthèse et pages *MUSIQUE A L'ECOLE* (1), disques pour une approche de la musique, cassettes, diapositives, matériels d'éducation musicale active... et tous les avantages réservés à nos Adhérents (voir pages 33 à 56).

Cette aide, nous avons voulu la diversifier, la rendre encore plus concrète et proche du quotidien des musiciens professionnels en vous proposant une nouvelle Mutuelle: la *Garantie des Musiciens* (GAMU) - voir l'encadré ci-après et pages 23 à 28.

Ce mois-ci, nous vous invitons à découvrir un compositeur russe né il y a cent cinquante ans cette année: Modeste MOUSSORGSKI (1839-1881).
Personnalité la plus originale du «Groupe des Cinq» (2), à la fois aristocrate et plébéien, simple et fantasque..., Moussorgski est l'auteur du célèbre opéra *Boris Godounov* (3). Mais son œuvre la plus écoutée peut-être du grand public est la suite de dix pièces pour piano intitulée *Tableaux d'une Exposition,* composée en 1874 et orchestrée par Maurice Ravel en 1922. La référence visuelle associée au parti-pris «déambulatoire» de ces *Tableaux* ont éloigné le compositeur de tout pathos romantique comme de toute soumission aux formes et à l'esprit classiques: dans les *Tableaux d'une Exposition,* Moussorgski se montre novateur, «moderne»... tout en étant profondément ancré dans la tradition russe.

Les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous amènent à l'audition des *Tableaux d'une Exposition* par une démarche active fondée sur un chant populaire russe puis la découverte du compositeur et de son œuvre.

Une fiche analytique double propose une observation plus attentive des dix pièces de ce chef-d'œuvre.

Venant enrichir notre dossier sur les instruments à percussion – cf. nos précédentes parutions respectivement consacrées aux «claviers» et aux «peaux» –, voici une première fiche technique sur les «métaux», une autre grande catégorie de percussions; elle concerne les **cymbales** et les **gongs** (4). Instruments connus depuis l'âge de bronze et largement exploités dans les cultures musicales asiatiques, la musique occidentale ne les a pris en considération de façon sérieuse qu'au XX^{e} siècle grâce, notamment, à des compositeurs comme Puccini, Debussy, R. Strauss, Ravel, Stravinski, Milhaud, Varèse, Messiaen, Boulez, Xenakis, Stockhausen, Ohana, Cage, etc., et aussi grâce au jazz qui, entre autres, a permis de renouveler notre approche sensorielle des cymbales et, conséquemment, leur facture.

Nos suggestions pédagogiques, bibliographiques et discographiques proposent différentes pistes d'approche et d'élargissement des *Tableaux d'une Exposition* notamment en direction de l'école russe, de la musique descriptive, de l'instrumentation.

Comme de coutume, le numéro de rentrée inclut le supplément MUSIQUE EN MATERNELLE: ce mois-ci, Mauricette Catillon nous invite à faire la connaissance d'un dauphin guérisseur... et musicien.

(1) Les fiches parues mensuellement viennent enrichir au fur et à mesure le Répertoire de nos documents pédagogiques: voir aux pages 35 à 39.

(2) Cf. fiches biographiques *Moussorgski* et *Les «5 Russes»* et fiche historique *La musique russe du XVIII^{e} au XX^{e} siècle.*

(3) Cf. fiche analytique *Boris Godounov.*

(4) La fiche technique suivante traitera des *cloches* et des *«accessoires» en métal.*

à nos adhérents

- Ce numéro de rentrée comprend, outre notre supplément *MUSIQUE EN MATERNELLE,* le répertoire des **outils pédagogiques** et de la **documentation musicale** que nous tenons à votre disposition (pages 45 à 56). Ce répertoire exhaustif est complété par la liste détaillée des fiches figurant sur le bulletin de commande (voir pages 35 à 39) ainsi que la liste des **nouveaux matériels,** ouvrages pédagogiques, disques, partitions (voir page 43). Sur toutes vos commandes, nous vous réservons les tarifs préférentiels consentis à nos Adhérents (voir page 44).

  Dans ce numéro, vous trouverez par ailleurs les documents vous permettant de bénéficier immédiatement des services apportés par notre nouvelle **Garantie des Musiciens** (GAMU) (voir pages 23 à 28).

- D'autre part, nous vous offrons dès à présent la possibilité de renouveler au tarif 1989, sans augmentation, votre cotisation et votre abonnement pour 1990 (voir page 29), avec, comme annoncé, votre remise de 50% sur le prix des abonnements 1990.

  Profitez de cette offre; ne laissez pas passer le délai.

  De plus, vous apprécierez très certainement la facilité apportée par le paiement simplifié par prélèvement automatique, une option qui vous est proposée pages 30 à 32.

LA GARANTIE DES MUSICIENS

- A l'issue de nombreuses démarches, particulièrement auprès du Secrétariat d'Etat chargé de la Sécurité Sociale, MUSIQUE ET CULTURE a pu obtenir en 1987 que soit établie l'équivalence de 1 heure de cours dispensée pour 2 heures de travail effectif pour les professeurs des établissements publics de la musique, de la danse et de l'art dramatique – mesure étendue aux établissements à gestion municipale directe ou à gestion associative (*).

  Cette mesure a permis à une majorité de professeurs des Ecoles de Musique de bénéficier du droit aux prestations de l'assurance maladie, droit dont ils étaient privés depuis le décret du 25 mars 1980.

- Dans la suite de son action, MUSIQUE ET CULTURE a voulu apporter aux professions des musiciens le complément de sécurité adapté qu'elles attendent dans les domaines de la SANTE, de la PREVOYANCE et de la RETRAITE. Nos fiches GAMU jointes au présent numéro vous apportent toutes précisions utiles pour bénéficier de ces garanties, complément avantageux des prestations des organismes sociaux et, le cas échéant, des mutuelles (IRCANTEC, MGEN, AGRR...) dans le cadre de la GARANTIE DES MUSICIENS.

(*) Voir les circulaires techniques du 24 février 1987 et du 29 juin 1987 (réf. D.G.R. n° 2089/87 - plan de classement 261 - 263 - 264 - 265 - 266) du Secrétariat d'Etat chargé de la Sécurité Sociale.

Suggestions pédagogiques:

1 - Pour aborder les Tableaux d'une Exposition:

- A partir d'un chant populaire russe, nous pouvons découvrir une mélodie, une pulsation, des rythmes... et réaliser un montage musical, voire scénique (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*).
- Les sujets picturaux évoqués dans ces *Tableaux* musicaux nous proposent toute une palette de thèmes d'inspiration: nous pouvons en choisir quelques-uns (par exemple: le *Ballet des Poussins,* les *Catacombes, Samuel Goldenberg et Schmuyle, Baba Yaga*...) et demander aux enfants d'en proposer un dessin, une peinture, et d'imaginer quels genres de musique leur correspondraient, selon eux. Puis nous pouvons écouter la version de Moussorgski-Ravel et, à partir de cette confrontation, entamer une audition plus approfondie.
- Un abord plus direct de l'œuvre par l'audition d'extraits des *Tableaux,* ou par le biais d'autres compositions de Moussorgski, est également tout à fait possible en raison du caractère très accessible et «parlant» de cette musique.
- La vie du musicien, son œuvre, le contexte russe de cette époque... permettent aussi de préparer à l'audition des *Tableaux d'une Exposition* de façon moins active mais non moins intéressante, en raison de l'attrait du sujet et des événements de cette période, des vicissitudes... que connut le musicien, éléments susceptibles d'exciter l'imagination des enfants (cf. fiches biographique, historique *La musique russe* et biographique *Les «5 Russes»*).

2 - Prolongements, exploitation de l'œuvre:

- L'audition active des *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgski nous amènera certainement à nous intéresser à l'ensemble de l'œuvre du compositeur. Ainsi, nous pourrons écouter: des extraits de l'opéra *Boris Godounov* (1), le poème symphonique *Une Nuit sur le Mont Chauve* (1), des mélodies du cycle des *Enfantines*...
- L'orchestration que Ravel a réalisée des *Tableaux* nous incite à souligner la question de l'instrumentation. Nous pouvons écouter la version originale pour piano, et la comparer avec ce que le musicien français en a fait (cf. fiche analytique). Si possible, nous écouterons une autre orchestration des *Tableaux,* comme celle de V. Ashkenazy (2).
- L'instrumentation pour orchestre symphonique d'une œuvre conçue au départ pour le piano peut être illustrée de façon passionnante par les *Jeux d'Enfants* de Bizet: voir le disque MC 2503, *MUSIQUE A L'ECOLE* n° 26 et la fiche analytique *Jeux d'Enfants.*
- Un élargissement du sujet sur la musique russe dans son ensemble pourra découler de notre démarche, par le choix de «points d'ancrage» possibles chez: - Balakirev (*Islamey Tamara*) - Glinka (*Rousslan et Ludmilla, La Vie pour le Tsar*) - Borodine (*Dans les steppes de l'Asie Centrale, le Prince Igor*) - Rimski-Korsakov (*La Grande Pâque Russe, Shéhérazade* (1), *Le Coq d'Or*) - Tchaïkovski (*Casse-Noisette* (1), *Symphonie «Pathétique», Le Lac des Cygnes*) - Stravinski (*L'Oiseau de Feu* (1), *Pétrouchka* (1), *L'Histoire du Soldat* (1)) - Prokofiev (*L'Amour des Trois Oranges, Symphonie classique* (1), *Lieutenant Kijé* (1)) - Chostakovitch (*9e Symphonie* (1), *Lady Macbeth de Mtsensk*)
- Tout naturellement, la voie de la musique descriptive pourra être explorée. Nous l'illustrerons par des extraits musicaux choisis dans de multiples styles et chez des compositeurs de nombreux pays et époques.

(1) Nous vous invitons à vous reporter à la fiche analytique MC existant sur cette œuvre.
(2) Cette version est enregistrée en compact chez Decca (414.386-2).

bibliographie

1 - Sur Moussorgski:

◇ Michel-R. Hofmann: *La musique russe, des origines à nos jours* - Coll. «Musique», Ed. Buchet/Chastel
◇ Marcel Marnat: *Moussorgski* - Coll. «Solfèges», Ed. du Seuil

2 - Sur la percussion:

◇ *Les instruments de percussion,* par Jean-Paul Vanderichet, P.U.F., «Que Sais-je?», 1977.
◇ *Lexique de la percussion,* par François Dupin, La Revue musicale, n° spécial 284, Richard Masse, 1971.
◇ *Percussion,* par James Holland, traduction française Ed. Hatier, 1980.
◇ *Les instruments de musique du monde entier* (ouvrage collectif), trad. française Ed. Albin Michel, 1978.

discographie: *Tableaux d'une Exposition*

1 - Version piano

◇ Ashkenazy - DEC 414.386-2 CD

2 - Version orchestre (Moussorgski - Ravel)

◇ Ancerl, Orch. Phil. Tchèque (avec *Une Nuit sur le Mont-Chauve*) - SUP 88.644
◇ Karajan, Orch. Berlin (avec *Boléro*) - DG 139.010

à vous qui découvrez MUSIQUE ET CULTURE

- Nous avons le plaisir de vous présenter ce numéro de la rentrée, afin de vous permettre de le consulter librement et de juger de son intérêt.

  Il inclut le répertoire complet des documents pédagogiques et des outils audiovisuels, conçus et réalisés par MUSIQUE ET CULTURE, et que nous tenons à votre disposition (voir pages 33 à 56).

  Que ce soit pour votre intérêt personnel, celui de vos enfants, ou pour vos activités de formation, nous pensons qu'une telle documentation retiendra votre attention, d'autant plus qu'à notre connaissance il n'existe pas d'équivalent.

  De plus, la qualité d'Adhérent MUSIQUE ET CULTURE vous donne accès à de multiples avantages: abonnements préférentiels, importante réduction sur tous les matériels édités par l'Association (disques, cassettes, diapositives, fiches...), remises occasionnelles offertes par certains éditeurs, accès à prix réduit à tous les stages nationaux de formation organisés par MUSIQUE ET CULTURE, possibilité d'adhérer à notre mutuelle: La Garantie des Musiciens (Santé, Prévoyance, Retraite) (cf. pages 23 à 28), etc., cf. détail des avantages pages 44 et 56.

- Si vous souhaitez compter parmi nos Adhérents (MUSIQUE ET CULTURE n'est pas un éditeur commercial):
  - ▷ vous bénéficiez de notre offre d'accueil exceptionnelle: **3 numéros gratuits:** les numéros d'octobre, novembre et décembre 1989 des abonnements choisis pour 1990;
  - ▷ vous bénéficiez immédiatement des **privilèges réservés à nos Adhérents,** sans acquitter de cotisation ni de droit d'adhésion 1989;
  - ▷ vous avez l'avantage de souscrire votre adhésion-cotisation 1990 et vos abonnements annuels à MUSIQUE ET CULTURE MENSUEL et à *MUSIQUE EN MATERNELLE* (9 numéros de janvier à décembre 90) au **tarif 1989** (voir page 30);
  - ▷ vous pouvez souscrire immédiatement à la **Garantie des Musiciens** (GAMU).

Nous adressons gratuitement ce numéro aux personnes ou institutions dont vous voudrez bien nous donner l'adresse. Merci de nous aider à nous faire connaître.

informations musique et culture

Calendrier 1989-1990 des
CYCLES NATIONAUX DE FORMATION
EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE
animés par Jos WUYTACK

musique dans la joie

- en Alsace: – **1er degré:** du 14 au 16 octobre 1989
  – **2e degré:** du 13 au 15 janvier 1990
  – **3e degré:** du 9 au 11 juin 1990
- à Paris: – **3e degré:** du 18 au 20 novembre 1989
  – **4e degré:** du 5 au 7 mai 1990

Renseignements et inscriptions: MUSIQUE ET CULTURE
15, rue Hechner – F 67000 STRASBOURG – Téléphone 88 31 03 22
N° d'organisme formateur: 42 67 0037 067 - Code UNAPEC: M 0029

(*) Nous invitons nos lecteurs à se reporter à notre numéro 34.3 (juin 1989) consacré à Jos Wuytack et comprenant notamment les fiches pédagogiques suivantes:

- pages *MUSIQUE A L'ECOLE: l'audition musicale active d'après Jos Wuytack;*
- fiche biographique *Jos Wuytack;*
- fiche analytique *Boléro* et *Suite de danses espagnoles* de Jos Wuytack;
- fiche pratique *l'audition musicale active par le musicogramme.*

Le professeur Jos WUYTACK a eu le privilège de travailler avec Carl ORFF*, compositeur et chef d'orchestre, auteur d'une pédagogie nouvelle de la musique basée sur les idées de pédagogues et de psychologues tels que FREINET, WALLON et PIAGET.

Compositeur et professeur à l'Institut Lemmens (Louvain), Jos WUYTACK a adapté et développé la démarche de Carl ORFF et la diffuse dans le monde entier.

La pédagogie qu'il transmet propose à l'enfant de devenir véritablement acteur de la musique, de la vivre et de vivre avec elle. L'enfant a la possibilité de connaître la musique à travers ses propres expériences, qu'il réalise grâce à son corps et de petits instruments à percussion. Cela lui permet de cultiver son oreille, de coordonner ses gestes, de prendre conscience des formes musicales, de s'exprimer par l'improvisation, de développer son sens social par les jeux collectifs.

Pour vous initier à cette pédagogie, Musique et Culture demande régulièrement à Jos WUYTACK d'animer des cycles complets de formation, ouverts à tous. Deux cycles nationaux se déroulent parallèlement à Strasbourg et à Paris.

informations musique et culture

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 9/89 - Dépôt légal: septembre 1989 - N° d'ordre 893211
Commission paritaire N° 35.860

C/ Oct. 89 –

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Octobre 1989 - Série 34 - N° 4

La porte des Bogatyrs à Kiev, dessin de V. Hartmann (1870)

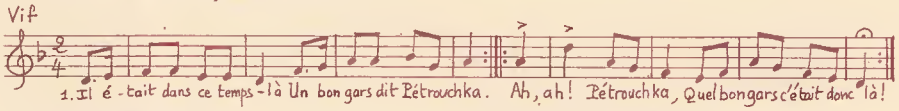
à propos de la Russie et des Tableaux d'une Exposition de Moussorgski

Pour cette rentrée 1989, *MUSIQUE A L'ECOLE* nous ouvre les portes d'un monde fascinant d'images et d'émotions musicales: celui des *Tableaux d'une Exposition* de Modeste MOUSSORGSKI (1839-1881) ❶. Cette suite de pièces descriptives pour piano d'un musicien russe profondément épris de son peuple fut magistralement orchestrée, plus tard, par le Français Maurice RAVEL, grand admirateur des musiciens russes. C'est cette version orchestrale que nous écouterons après avoir fait mieux connaissance de Moussorgski.

Auparavant, nous vous proposons d'aborder la Russie et sa musique par un chant populaire qui nous fournira l'occasion de commencer un travail rythmique et vocal, et de réaliser, si nous le voulons, un petit montage musical, toutes activités propres à motiver les enfants en ce début d'année scolaire.

1 *une chanson russe*

Ce chant de caractère allant et gai (malgré son mode mineur) est facile à apprendre. Il s'agit de *Pétrouchka* – en Français, «Petit Pierre»:



2. En se promenant par là
Il rencontra Maroussia:
– Tiens, tiens, Maroussia, quelle mine te voilà!

3. Maroussia lui dit tout bas:
– Demain c'est ma fête à moi,
Viens, viens, Pétrouchka, quel régal il y aura!

4. Des beignets lui prépara,
Des galettes de blé noir.
Ah, ah! Pétrouchka, quel régal c'eût été là!

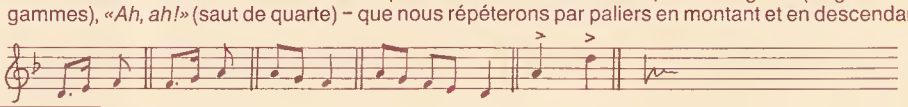
5. Mais Pétrouchka ne vint pas,
On ne sut jamais pourquoi.
Ah, ah! Pétrouchka, quel grand sot ce fut donc là!

6. Ce fut le cousin Grichka
Par hasard passant par là,
Ah, ah! Pétrouchka, qui pour toi se régala!

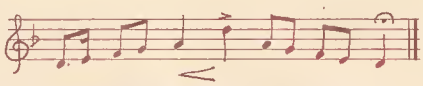
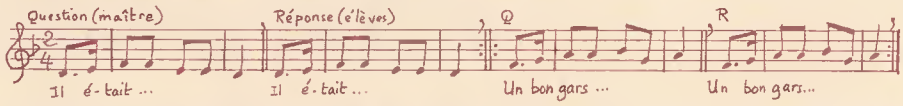
(Les paroles françaises sont publiées dans *La Ronde des Chansons*, vol. 1, Ed. Foetish et Payot, Lausanne).

a chant et travail vocal

• Avant d'aborder le chant, une préparation vocale est sans doute nécessaire ❷. Pour cela, nous pouvons choisir une ou deux cellules mélodiques dans le chant – *«Il était»*, *«Un bon gars»* (fragments de gammes), *«Ah, ah!»* (saut de quarte) – que nous répéterons par paliers en montant et en descendant:



❶ cf. fiche analytique.
❷ Voir aussi nos fiches pratiques sur la *Culture vocale* nos 1 et 2 et *MUSIQUE A L'ECOLE* n° 1.

- Puis, à partir de ces éléments, nous pouvons inventer une petite mélodie, qui nous servira de vocalise sur différentes syllabes, (*ma, mé, no, lo, la*…) et différents phrasés (lié, détaché…):

- A présent, le maître chante une fois la mélodie en entier (de préférence par cœur, bien sûr), puis l'apprend aux enfants, par fragments, sous forme de questions-réponses enchaînées dans le rythme:

Il est important de toujours veiller à la précision du rythme et de l'intonation, et de ne jamais altérer le mouvement et le caractère du chant, le priver de nuances, d'accents, de phrasé…

- Nous passerons ensuite à la mise en place de chaque grande partie, puis de la mélodie en entier, qui pourra dès lors être répétée et chantée avec tous ses couplets. (Remarquons qu'à aucun moment du travail nous n'écrivons ni ne lisons de notes de musique: les enfants chantent et agissent en suivant le modèle du maître et en réponse à ses consignes.)

b approches rythmiques

Les étapes suivantes se proposent, à la fois, d'approfondir le chant et de l'enrichir; nous sommes libres de les parcourir toutes ou de nous arrêter en chemin, selon l'âge, le niveau et l'intérêt des enfants.

1. La pulsation

- En chantant la mélodie, nous en recherchons la *pulsation*, plus précisément la *battue du tempo*, en noires:

- Nous battons cette pulsation en frappant dans les mains, tout en chantant respectivement: avec les paroles, sans paroles, «en muet» (chant intérieur), etc.
- Nous nous divisons en deux groupes: l'un chante la mélodie tandis que l'autre bat la pulsation; on change à chaque reprise. Il est également conseillé de varier les sonorités de battue (mains à plat, en creux, dos de la main, etc.) pour rendre celle-ci plus vivante et musicale.

2. Le rythme

- Après être revenus à la mélodie seule, sans en marquer la pulsation, nous en isolons le rythme:

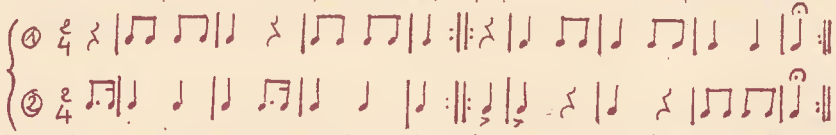
Pour cela, nous le battons (mains, genoux, pieds), en chantant, puis sans chanter (si ce n'est intérieurement). Nous nous exerçons à *dire* le rythme avec les paroles et sur «ta».

- Dans le rythme, nous redécouvrons la pulsation, que nous battons de nouveau en percussion corporelle tout en disant le rythme.
- Nous chantons tous ensemble, séparés en deux groupes: le premier bat le rythme, le second la pulsation.
- Nous nous disposons cette fois en trois groupes: le premier chante l'air avec les paroles, le second bat la pulsation, le troisième frappe le rythme.

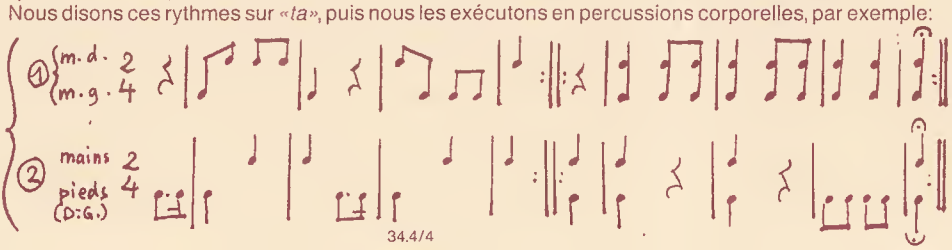
Important: Durant tous ces exercices, il est primordial de veiller à la musicalité de l'exécution – même celle d'une simple pulsation qui n'est jamais quelque chose de froid et mécanique. Nous essayons aussi d'éveiller le sentiment du *1er temps de la mesure*, de la *levée* (notes avant le premier temps), de la *fin de phrase*, etc. qui concourent à l'expression musicale du chant.

c montage musical

- En nous imprégnant du caractère de la mélodie et du rythme, nous cherchons un ou deux rythmes «fondamentaux», sous-entendus, de ce chant, et qui peuvent être susceptibles de l'accompagner.

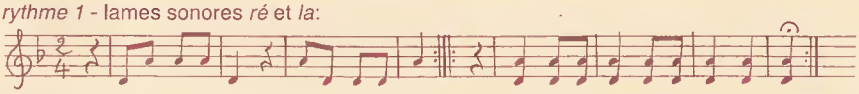


- Nous disons ces rythmes sur «*ta*», puis nous les exécutons en percussions corporelles, par exemple:

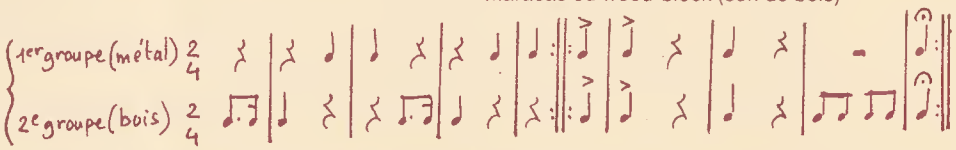


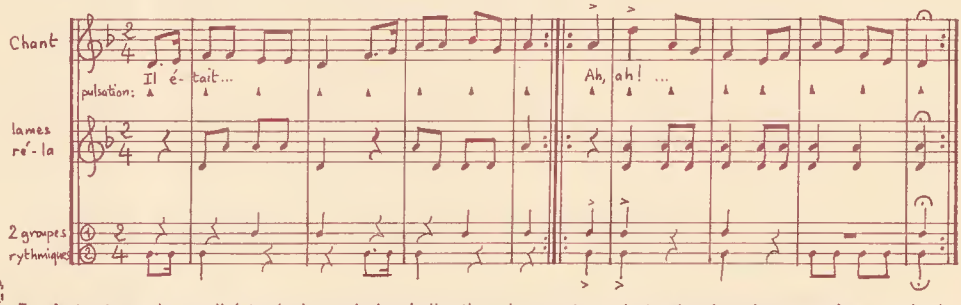
- Il est possible de confier ces rythmes, une fois assimilés, à des instruments à percussion:

rythme 1 - lames sonores *ré* et *la*:



rythme 2 - en deux groupes d'enfants — triangle ou cymbalettes (son de métal)
— maracas ou wood-block (son de bois)



- Nous nous exerçons ensuite à chanter la mélodie en même temps que nous exécutons ces rythmes. (Dans chaque groupe, ces rythmes demanderont peut-être un travail plus assidu qu'il n'y paraît à première vue, en raison, entre autres, du comptage des temps; cela est d'autant plus sensible dans la deuxième reprise).
- Les éléments de notre montage musical étant assimilés – en se référant constamment ou régulièrement au chant –, nous pouvons nous répartir les rôles dans ce «petit concert russe»:

Autant que la qualité technique de la réalisation du montage, la traduction du caractère musical du morceau, de son expression populaire légère et badine est importante. Cette chanson pourra donner lieu à un prolongement scénique, chaque couplet étant mimé par des enfants costumés.

2 découvrons Modeste Moussorgski

Né en Russie le 9 mars 1839, Modeste Moussorgski ❸ est issu d'une famille aristocratique de vieille souche, traditionnellement attachée au peuple. Au cours des dix ans qu'il passe à la campagne dans la propriété de ses parents, son imagination d'enfant se nourrit des contes et légendes de la Russie ancienne, qui marqueront pour toujours sa personnalité et féconderont son inspiration de compositeur. De plus, il se révèle très doué pour la musique et sa mère lui donne des leçons de piano.

A treize ans, Moussorgski entre à l'Ecole des Cadets de la Garde, à Saint-Pétersbourg. Il continue à prendre des leçons de musique, en particulier avec Herke, pianiste du tsar et professeur au Conservatoire, et avec un prêtre qui l'initie aux anciennes musiques d'église grecque, romaine et luthérienne.

En 1857, il fait la connaissance de Dargomyjski (l'auteur du *Convive de Pierre*) qui lui révèle la musique de Glinka et l'incite à participer à ce qui sera le «Groupe des Cinq», avec César Cui, Balakirev, Borodine et Rimski-Korsakov ❹. La même année, Moussorgski quitte l'armée. Le jeune homme compose – principalement des mélodies, des fragments d'opéras, des pièces pour piano. Mais, en 1861, l'abolition du servage ruine sa famille et il doit prendre un poste de fonctionnaire impérial.

Après de nombreux échecs, les *Enfantines* (1868-70), mélodies d'une veine originale et neuve, le révèlent au public. Moussorgski fréquente aussi les milieux artistiques et littéraires de Moscou. Il devient l'ami de l'architecte, graveur et peintre Victor Hartmann qui lui inspirera les célèbres *Tableaux d'une Exposition* ❶, en 1874. Le compositeur finit par se consacrer corps et âme à sa carrière musicale. Mais, outre l'insécurité matérielle, qu'aggravent sa bonté et sa générosité, un autre danger le guette: l'alcoolisme, dans lequel il sombre par périodes et qui finira par l'emporter.

Cependant, les chefs-d'œuvre se succèdent: des pièces pour piano – dont les *Tableaux d'une Exposition* déjà cités –; des mélodies; des opéras, comme *Le Mariage* (d'après Gogol), *Boris Godounov* (d'après Pouchkine), la *Khovantchina*; des poèmes symphoniques, dont la *Nuit sur le Mont Chauve*...

Modeste Moussorgski meurt le 16 mars 1881 dans la solitude et le dénuement. Sa noblesse de caractère, son amour du peuple russe, des petites gens, des enfants, son absence de réelle formation d'école, sa curiosité aiguë, font de lui un marginal par rapport au monde dans lequel il vivait.

---

❸ cf. fiche biographique.

❹ cf. fiche biographique *Les «5 Russes»* et fiche historique *La musique russe du XVIII^e au XX^e siècle.*

3 écoutons les Tableaux d'une Exposition

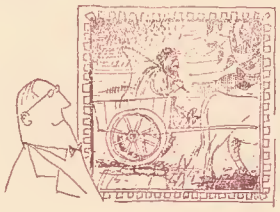
a circonstances de composition

Un jour de 1874, Modeste Moussorgski visite une exposition de tableaux de gravures et de dessins de son ami Victor Hartmann, disparu l'année précédente. Rentré chez lui, il se met au piano et commence la composition d'une suite de dix pièces évoquant chacune l'un des tableaux qu'il vient d'admirer. Il leur adjoint un prélude et des interludes, tous intitulés *«Promenade»*...

Bien plus tard, en 1922, le compositeur français Maurice Ravel, conquis par la beauté et l'originalité de ces *Tableaux d'une Exposition*, en réalise une version orchestrale, universellement admirée.

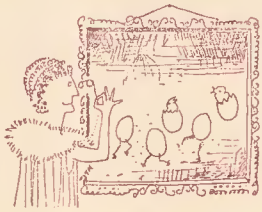
b audition (choix d'extraits de l'œuvre pour une approche facilitée)

• **1re Promenade:** un thème typiquement russe, allant et fier, est déclamé par les Cuivres, puis les Cordes, plantant le décor à la fois noble et «national» de l'œuvre. Ce sera le thème unique, mais varié et transformé, de toutes les *Promenades*. Il figure Moussorgski lui-même déambulant dans l'exposition (*«Ma propre physionomie se laisse entrevoir à travers tous les intermèdes»*, nous dit-il).



• **Bydlo (4e tableau):** sur le rythme lancinant de deux notes inlassablement répétées, nous voyons arriver un lourd chariot polonais traîné par des bœufs (crescendo); son malheureux conducteur chante une vieille et rude mélopée populaire (ici le tuba solo fait merveille). L'attelage passe devant nous dans un fracas assourdissant (percussions, crécelle) mais toujours dominé par la mélodie: celle-ci prend alors une dimension tragique véritablement saisissante (*fortissimo* de tout l'orchestre). Puis, poursuivant son chemin, le chariot s'éloigne (*decrescendo*)...

• **Ballet des poussins dans leur coque (5e tableau):** voici un petit scherzo animé et vif, rempli de pépiements cocasses, dont l'humour et la gentillesse contrastent avec le tableau terrible de la misère humaine du *Bydlo*. Les Bois surtout, et les Cordes mettent en valeur la virtuosité et l'enjouement de la pièce. Si nous sommes attentifs, à la fin de chacune des deux reprises, nous entendrons ces étranges et charmants poussins clôturer ce ballet par une révérence au public.



• **Samuel Goldenberg et Schmuyle (6e tableau):** ce tableau met en présence le riche et imposant Goldenberg, dont le thème est martelé par les Cordes, et, en contraste, le pauvre et famélique Schmuyle, dont la voix chevrotante et craintive (mais insistante) est admirablement traduite par la trompette munie de la sourdine. Nous entendons, à la fin, le riche Goldenberg chasser le malheureux importun.

• **La Cabane sur des pattes de poule (9e tableau):** personnage terrifiant des croyances populaires russes, la sorcière Baba Yaga habite une cabane en forme d'horloge munie de pattes de poule. Le thème, d'une violence inouïe, est encore rendu plus inquiétant et satanique, par les interventions du xylophone, du célesta et des cymbales. (On retrouve ici l'inspiration fantasmagorique de l'auteur d'*Une Nuit sur le Mont Chauve*). A l'issue d'un crescendo angoissant, la musique débouche brusquement dans la clarté du 10e et dernier tableau.

• **La Grande Porte de Kiev (10e tableau):** cette page conclusive est d'une impressionnante solennité et d'une extraordinaire richesse de coloris. En dépeignant la splendeur d'une architecture, Moussorgski nous renvoie en fait à la grandeur du peuple russe, qu'il aimait tant. Par deux fois, nous entendons des chants liturgiques orthodoxes, très doux, comme si nous passions devant la porte entrouverte d'une église de la vieille cité russe. Après un crescendo d'une puissance irrésistible, la pièce se termine en apothéose dans l'éclat des cloches et des cuivres, magnifiant une ultime variation du thème de la *Promenade*.

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 9/89 - Dépôt légal: septembre 1989 - N° d'ordre 892924 - Commission paritaire N° 35.860

ISSN 0750-2079

MUSIQUE & CULTURE spécial maternelles n° 76
Association agréée par les Ministères de l'Education et de la Culture

SUPPLÉMENT AUX FICHES PÉDAGOGIQUES MUSIQUE ET CULTURE N°7, 34E ANNÉE

MENSUEL CONFORME AUX INSTRUCTIONS OFFICIELLES OCTOBRE 1989

34

7

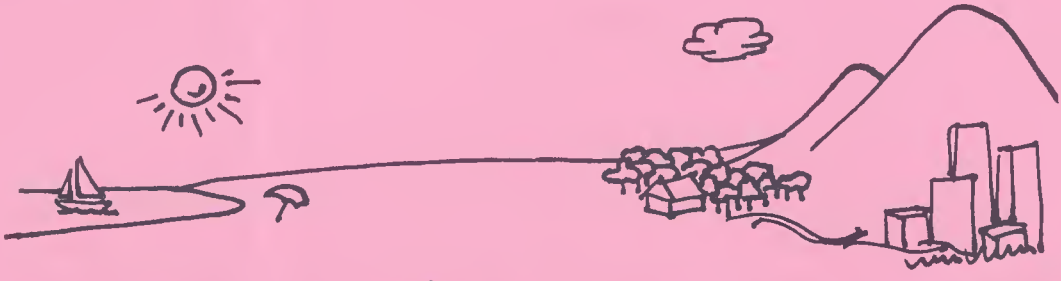
une démarche pédagogique et des exemples d'application:

musique en maternelle

par mauricette catillon

Et si nous évoquions les vacances que nous avons passées ? Elodie, elle, était au bord de la mer, où elle a rencontré un Dauphin Magicien.
Le Dauphin Magicien permettra d'aborder, quasiment à l'insu des enfants, les notions de hauteur de sons, de rythme, d'écriture et de lecture musicale...

Musique en Maternelle offrira ainsi tout au long de l'année scolaire des histoires-mises en situation, des comptines, des chansons qui plongeront les enfants dans le monde de la musique, musique qu'ils créeront, vivront, écouteront à leur niveau, en fonction de leurs apports et capacités.



15, RUE HECHNER - 67000 STRASBOURG (FRANCE) - TELEPHONE 88 31 03 22

Elodie et le dauphin

mise en situation

Elodie boude dans son coin : son frère est parti faire de la planche à voile, son papa est parti en bateau et sa maman *"s'occupe de tout pour tous et, Elodie, ma chérie, je suis pressée, va sur la plage et joue avec le sable."*

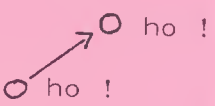
Elodie n'a aucun désir de jouer avec le sable.
- *Allons-y quand même,* grogne-t-elle, *on verra bien.*
Et elle voit deux petites taches blanches : ce sont les chapeaux de toile des camarades.
- *Elodie, tu joues avec nous ?*
- *Non, je suis malade*
- *C'est grave ?*
- *J'ai un grognassou dans la tête.*

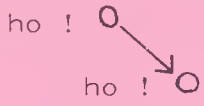
Ils se regardent :
- *Pour une maladie semblable, il faut consulter quelqu'un d'exceptionnel : Dauphin le Magicien peut-être ?*
- *Je veux bien,* dit Elodie.
- *Voilà : tu t'allonges sous un petit arbre près des rochers, sur le sable. Tu fermes les yeux, tu écoutes la mer et...*
Elodie descend, descend ... elle entend une grosse bulle qui éclate, et une autre encore ... et sent un petit choc : tout est vert et or. Elle est dans l'eau tiède et une grosse chose allongée, argentée, tourne autour d'elle : *Bonjour, Dauphin le Magicien...*

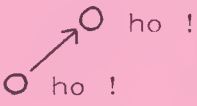
Dauphin rit et chantonne :

Tu vas être guérie
Elodie, mélodie, harmonie
Le grognassou - sou - sou
Je l'attrape par le cou
Je le cache au fond du trou
Elodie est guérie
Harmonie, Mélodie !

Dauphin le Magicien la caresse avec ses ailerons, la caresse avec son regard, tourne, tourne, tourne et chuchote :
- Il faut chanter après moi ce que tu vois :

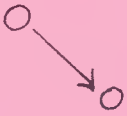






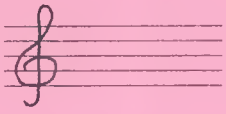
Ce sont les deux bulles qui te font entrer chez moi.

Les deux,
c'est pour descendre :



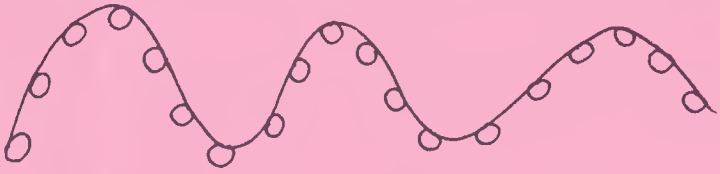
les autres,
c'est pour remonter

★ *- Il n'y a pas de clé à ta porte ?*
- Si, je te la donne, il faut l'accrocher à des fils, comme cela :



- Ensuite, on chante et on accroche les bulles.

Quand la "porte" est ouverte, il faut chanter en vague :



et on remonte :

A demain !

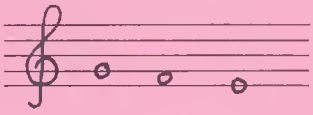
Brusquement, Elodie se retrouve sur le sable, près du rocher. Où est le dauphin ?

Elle rentre à la maison, émerveillée de son voyage.

- *Elodie,* dit maman, *comme tu as l'air contente. Ton grognassou est parti ?*

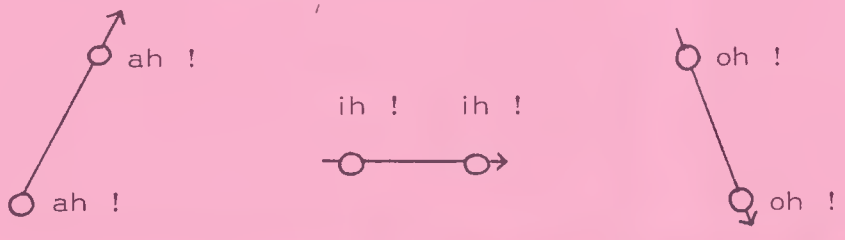
Le lendemain, Elodie chantonna : *mélodie, harmonie,* partit près du rocher, s'étendit au soleil et chanta les deux bulles

Dauphin le Magicien l'attendait en souriant, bien brillant, calme, il faisait des ronds, montait, descendait.

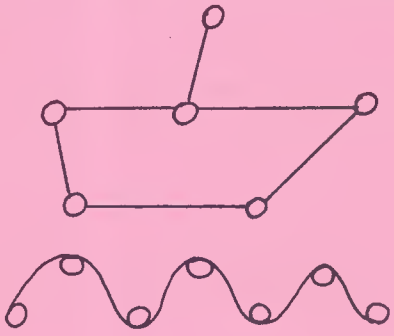
- *Aujourd'hui*, dit-il, *je vais t'apprendre à descendre en douceur, avec 3 bulles*

Tu chantes les mêmes bulles pour remonter, en me tenant par le cou.

Elodie montait, descendait en chantant, faisait des vagues, comme celles d'hier.

- Maintenant, nous faisons des flèches avec deux bulles dessus et nous dessinons :



- Que veux-tu dessiner, Elodie ?
- Un bateau, "un bateau sonore" bien sûr, et des vagues dessous qui vont couvrir le trou où dort le "grognassou".



Elodie chanta la formule magique et partit. Elle partit vraiment, car maman avait fait la valise pour rentrer à la maison.

A présent, lorsqu' Elodie sent la grogne ou le grognassou, "la mauvaise humeur" dit papa, qui s'installe dans la tête, elle chantonne la petite chanson :

Tu vas être guérie,
Elodie, Mélodie, Harmonie...

Pour accompagner la danse de Dauphin le Magicien , Elodie et son papa vont chercher une jolie musique*

---

* Un disque facile à trouver actuellement : la musique du film "Le Grand Bleu"...

exploitation

L'exploitation est très libre.

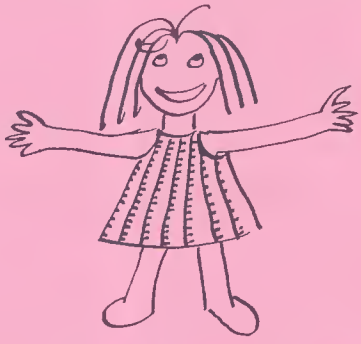
C'est aux enfants et à l'animateur de chanter les bulles de son, suivant leur désir quant à la hauteur, l'intensité et le rythme.

1 - Objectifs

L'un des objectifs de ce travail est de passer
- de "l'écriture" en dessin convenu par l'ensemble du groupe d'enfants
- à l'écriture conventionnelle de la musique et la lecture.

Lorsque le groupe arrive à ★ chaque enfant chante sa chanson. Les difficultés surgissent lorsqu'on désire chanter ensemble ; la pierre d'achoppement est de transmettre aux autres sa propre création : il faut une clef.

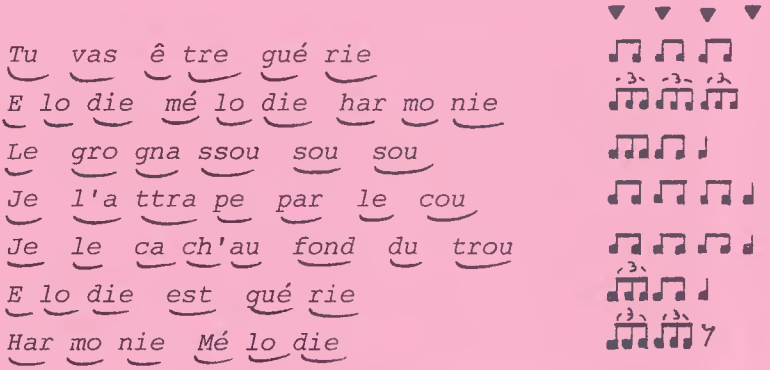
Par le biais des situations qui sont à la fois différentes par le sujet et semblables par l'objectif, on passe aisément à l'écriture/lecture.



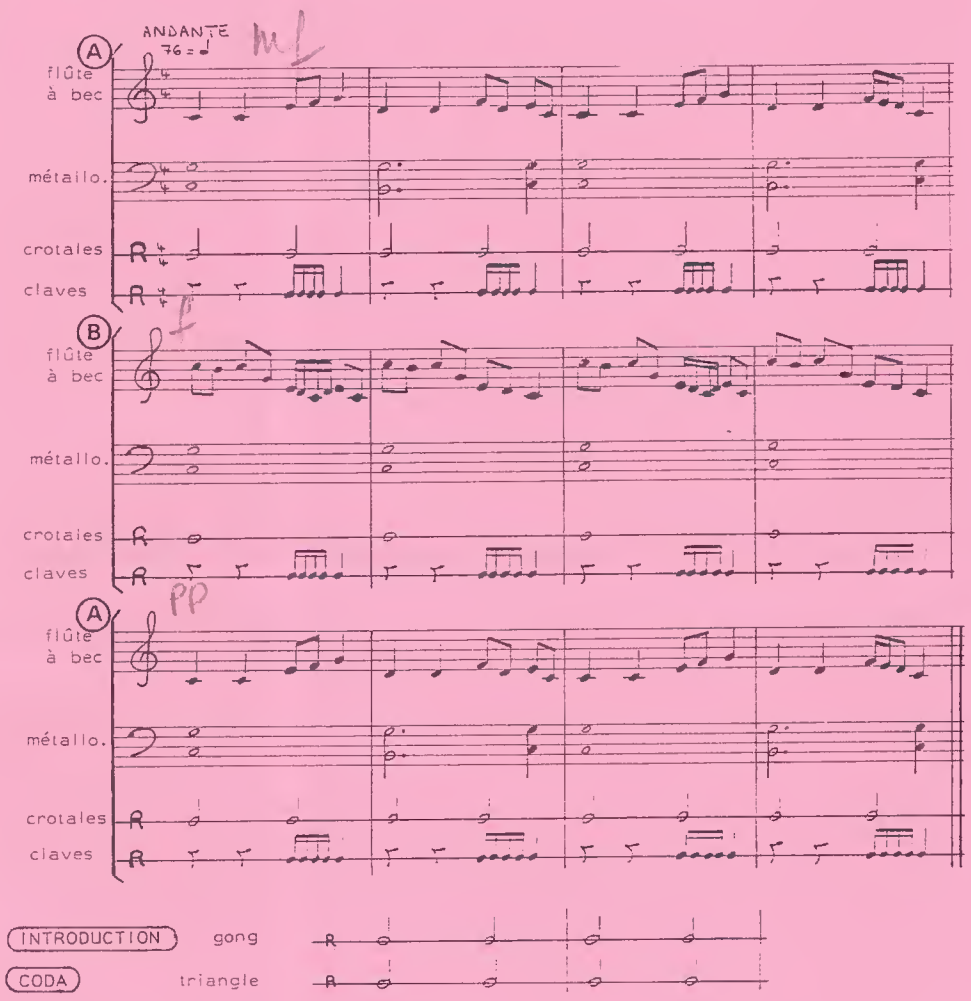
2 - Vécu du rythme

Un autre projet est de faire vivre corporellement des structures rythmiques :

"La chanson pour Elodie"



3 - Danse

Plus structuré, plus directif, voici la Danse pour Elodie à l'intention des enfants de 6 et 7 ans, C.P., C.E., par Michel LETONNELIER.

Structure formelle proposée :

(Introduction) - (A) - (B) - (A) - (Coda)

Les enfants forment une ronde et se tiennent par la main

position de départ : pieds joints

Michel LETONNELIER

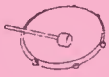
musique dans la joie

FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

AVEC JOS WUYTACK

POUR FAIRE AIMER LA MUSIQUE AUX ENFANTS

Le professeur Jos WUYTACK a eu le privilège de travailler avec Carl ORFF, compositeur et chef d'orchestre, auteur d'une pédagogie nouvelle de la musique basée sur les idées de pédagogues et de psychologues tels que FREINET, WALLON et PIAGET.



Compositeur et professeur à l'Institut Lemmens (Louvain), Jos WUYTACK a adapté et développé la démarche de Carl ORFF et la diffuse dans le monde entier.

La pédagogie qu'il transmet propose à l'enfant de devenir véritablement acteur de la musique, de la vivre et de vivre avec elle. L'enfant a la possibilité de connaître la musique à travers ses propres expériences, qu'il réalise grâce à son corps et de petits instruments à percussion. Cela lui permet de cultiver son oreille, de coordonner ses gestes, de prendre conscience des formes musicales, de s'exprimer par l'improvisation, de développer son sens social par les jeux collectifs...

Pour vous initier à cette pédagogie, Musique et Culture demande régulièrement à Jos WUYTACK d'animer des cycles complets de formation, ouverts à tous. Deux cycles nationaux se déroulent parallèlement à Strasbourg et à Paris.

CALENDRIER DES STAGES 1989/90

à Paris			en Alsace		
3e degré	:	18-20.11.1989	1er degré	:	14-16.10.1989
4e degré	:	5-7.05.1990	2e degré	:	13-15.01.1990
			3e degré	:	9-11.06.1990

Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE
15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Tél. 88.31.03.22

ABONNEMENTS 1989

ABONNEMENT musique en maternelle mensuel PRIX NORMAL 160 F (ÉTRANGER 182 F) PRIX ADHÉRENT 44 F (ÉTRANGER 65 F)	ABONNEMENT COMPLET MUSIQUE & CULTURE musique en maternelle mensuel PRIX NORMAL 396 F (ÉTRANGER 423 F) PRIX ADHÉRENT 72 F (ÉTRANGER 93 F)
ABONNEMENT MUSIQUE & CULTURE mensuel PRIX NORMAL 276 F (ÉTRANGER 297 F) PRIX ADHÉRENT 55 F (ÉTRANGER 76 F)	ADHÉSION MUSIQUE & CULTURE DROIT D'INSCRIPTION UNIQUE 39 F COTISATION 1989 149 F DOCUMENTATION SUR SIMPLE DEMANDE

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88310322
Imprimerie spéciale de l'éditeur - 10/89 - Dépôt légal : 4e trimestre 1989
commission paritaire : n° 35.860

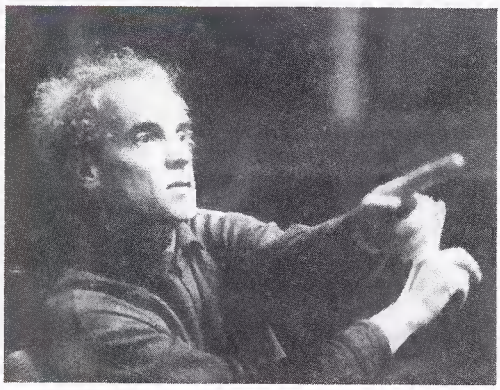
ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE mensuel

33
4
5

Série 33 - N[os] 4-5 - Avril-Mai 1988 - 58 F - Publication mensuelle

François Bayle
La musique acousmatique



«Les formes au contact des surfaces laissent leurs empreintes. C'est-à-dire ce résultat à la fois dissimulé et familier des choses.
Je voudrais qu'après l'œuvre, et par elle, survienne la sensibilité aux faits familiers – si riches mais arbitraires et insuffisants en eux-mêmes. C'est-à-dire la lucidité.»

François Bayle

1988: la musique concrète a 40 ans. Première des musiques dites «électroacoustiques» (1), elle allait ouvrir le monde de nos perceptions à des perspectives nouvelles.

Le présent dossier sur François Bayle (né en 1932) nous replonge dans ce domaine fondamental de la musique contemporaine, que nous avions précédemment abordé avec Bernard Parmegiani (MC série 28 n° 8) et partiellement approfondi avec François-Bernard Mâche (MC série 29 n° 4), puis Luigi Nono (MC série 30 n° 2) (1): celui des musiques utilisant des techniques électroacoustiques, parmi lesquelles se distingue la *musique acousmatique.*

Qu'entend-on par «musique acousmatique»? Dans son *Traité des Objets Musicaux* (2), Pierre Schaeffer qualifie d'*acousmatiques* les bruits, sons ou musiques que l'on perçoit sans en deviner la cause. Il fait ainsi référence aux *acousmatiques,* les disciples de Pythagore qui devaient écouter le maître sans le voir, celui-ci étant caché par une tenture: Pythagore voulait de cette façon que rien de visuel ne vienne distraire l'attention des disciples à son enseignement. Une *musique acousmatique* sera donc entendue non seulement sans que l'on voie d'instruments ou de chanteurs, mais également sans que l'on puisse identifier sur-le-champ et avec précision la cause, l'«instrument» du son entendu: c'est le cas de la musique électroacoustique (1) réalisée entièrement sur bande magnétique et diffusée par haut-parleurs.

«Ecouter sans voir»: dans la *situation acousmatique,* «nous découvrons que beaucoup de ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu et expliqué par le contexte.» (P. Schaeffer).

Pour François Bayle, disciple et successeur de P. Schaeffer au GRM (cf. fiche pratique *Le GRM*), «peut-être que l'essentiel à dire avec cette espèce de musique que nous appelons acousmatique révèle (réveille) nos réactions aux matières familières. Les propriétés souterraines de l'écoute bousculent doucement les idées.»

Le catalogue d'œuvres de François Bayle témoigne de façon particulièrement éloquente du choix esthétique du compositeur à l'égard de la musique acousmatique (cf. fiches biographique et «le musicien et sa musique»). Dans cette production féconde, jalonnée d'œuvres clefs pour la musique électroacoustique – et contemporaine en général –, nous avons choisi de vous

(sommaire en page 2) ►►►

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner – 67000 STRASBOURG (FRANCE) – Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 0015

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• François Bayle - La musique acousmatique	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de François Bayle	page 3
FICHE BIOGRAPHIQUE	• François Bayle	page 7
FICHE ANALYTIQUE	• François Bayle: *Tremblement de terre très doux*	page 11
FICHE «LE MUSICIEN ET SA MUSIQUE»	• François Bayle et la musique acousmatique	page 13
FICHE PRATIQUE	• Le GRM	page 15
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Discographie - Pour approfondir le sujet...	page 18
INFORMATIONS MC	• Stages MC	page 17
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N^{os} 67-68** Avril-Mai (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

présenter une pièce représentative du style de ce compositeur dans tout ce qu'il a d'invention sonore et d'intuition dramatique, de lyrisme personnel et d'enracinement dans les archétypes naturels: *Tremblement de terre très doux,* composée en 1978 (cf. fiche analytique).

Les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous amènent à découvrir «de l'intérieur» la musique acousmatique par une activité vivante fondée sur l'écoute du monde sonore qui nous baigne et que nous produisons, et la prise de sons sur bande. Elle est suivie d'une présentation du compositeur François Bayle et de propositions d'auditions actives de ses œuvres. Comme à l'accoutumée, les suggestions pédagogiques, les références discographiques et bibliographiques, nous proposent diverses pistes d'exploitation et perspectives de découverte à partir du thème du mois.

(1) cf. fiches inscrites au Répertoire MC.
(2) cf. bibliographie.

Erratum: dans la fiche biographique *François Bayle,* 1re page, lire, à la fin de la citation de Michel Chion (Larousse de la Musique): *«(...) leur relation avec les événements du monde* **physique ou psychique**.»

Suggestions pédagogiques:

1. Une approche vivante des musiques électroacoustiques (cf. *Musique à l'Ecole,* fiches techniques *Petit lexique électroacoustique* et *La musique électroacoustique):*

- Nous pouvons aborder ce grand domaine de la musique contemporaine par le biais d'une activité pratique ayant pour départ et pour objet l'écoute: celle des sons et des bruits qui nous entourent – à la ville, à la campagne, le jour, la nuit... –, celle des voix (chantée, parlée), celle de sons particuliers, étranges, originaux, etc. (1).
- La réalisation d'enregistrements au magnétophone à bande amènera une écoute plus fine, plus sélective, plus exigeante quant à l'intérêt sonore (avant d'être un intérêt musical) de ces bruits et sons. Mettons en évidence le rôle primordial du «stockage» des sons sur la bande, permettant de les réécouter à volonté, de les choisir et de les utiliser.
- Pour les plus courageux, un montage sur bande (cf. également *Musique à l'Ecole* n° 15, 20 et 27) d'un choix de ces enregistrements donnera une dimension encore plus motivante à cette approche active, par la réalisation d'une «œuvre».

2. Auditions actives:

- Nous pourrons découvrir de véritables musiques concrètes et électroacoustiques par quelques auditions d'extraits choisis parmi les pièces de Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Bernard Parmegiani, François Bayle, Michel Chion, Guy Reibel, etc. (cf. notre Répertoire des documents pédagogiques).
- Essayons de trouver des mots, des phrases qui rendent compte de ce que nous entendons. Différencions les sons «concrets» (base de la «musique concrète») et les sons électroniques (base de la musique électronique), dont l'utilisation conjointe, «mélangée», caractérise la «musique électroacoustique» (qui devrait plutôt être dénommée «musique utilisant des moyens électroacoustiques»).

3. Le GRM – François Bayle

- Décrivons succinctement le Groupe de Recherches Musicales, département de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel); relevons en particulier les rôles de formation, de recherche et de création musicales de cet organisme (cf. fiche pratique).

Suite page 17 ►►►

(suite de la page 2)

- Abordons la vie et l'œuvre de François Bayle en axant notre propos sur les étapes de sa production musicale jusqu'à aujourd'hui (fiche biographique). Nous pouvons aussi approfondir et élargir notre connaissance de son langage et de sa pensée musicale (fiche «le musicien et sa musique»).

4. «Tremblement de terre très doux» (cf. *Musique à l'Ecole* et fiche analytique):

- Nous pouvons aborder cette pièce de Bayle en écoutant simplement les deux premières sections, qui opposent un mixage de sons électroniques («climat 1») et un mixage et montage de sons concrets («transit 1»). Nous découvrirons ainsi une utilisation *dramatique* des deux domaines constitutifs de la musique électroacoustique.
- A l'écoute, nous découvrirons certains «objets sonores» dont les combinaisons forment des «objets musicaux» remarquablement efficients sur le plan de la sensibilité. Nous pourrons essayer de qualifier, de décrire ce que nous entendons, de raconter ce que nous imaginons.
- L'audition intégrale de *Tremblement de terre très doux* nous révélera un processus dramatique en étapes successives reliées les unes aux autres par des fils secrets, des réminiscences, ainsi que des permanences sonores. Une forme musicale globale très structurée nous apparaîtra.

5. Musiques acousmatiques (2) (cf. *Musique à l'Ecole*):

- Nous pourrons compléter notre approche du compositeur en écoutant des extraits d'œuvres telles que *Motion-Emotion, Couleurs de la Nuit, la Fin du Bruit (Erosphère I), Toupie dans le Ciel (Erosphère III)...* avant d'aborder des œuvres comme *Espaces inhabitables, Jeîta ou Murmure des Eaux, Trois rêves d'oiseaux, la Grande Polyphonie, L'Expérience acoustique, Aéroformes, Son-Vitesse-Lumière, Le Purgatoire, Vibrations composées...* (cf. fiche biographique).
- Nous pourrons élargir notre horizon sur la musique acousmatique (2) par l'audition de pièces d'autres compositeurs tels que: Edgar Varèse *(Déserts, Poème électronique)*, Pierre Schaeffer *(Etude de bruits, Etude aux objets...)*, Pierre Henry *(Symphonie pour un homme seul, Le Voile d'Orphée, Messe pour le temps présent...)*, Ivo Malec *(Triola)*, Bernard Parmegiani *(De Natura Sonorum* (3), *La Création du Monde, Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée...)*, Luc Ferrari *(Presque rien, Hétérozygote...)*, Michel Chion *(Requiem)*, Guy Reibel *(Variations en étoiles, Suite pour Edgar Poë...)*, Michel Redolfi *(Immersion)*, Jean Schwarz *(Les Quatre Saisons)*, Jacques Lejeune, Philippe Mion, Michel Philippot, Jean-Claude Risset, Bernard Fort, Xavier Garcia, Denis Dufour, Christian Zanessi, Alain Savouret, Georges Bœuf, Bertrand Dubedout, Bruno d'Auzon... (4).
- Parmi ces compositeurs, certains ont aussi produit de la musique «mixte», c'est-à-dire associant la bande magnétique et les instruments en direct (par «instruments en direct» nous entendons également les instruments électroniques et de synthèse numérique en direct). Nous pourrons trouver dans l'œuvre de François-Bernard Mâche (3) des exemples très significatifs de musique «mixte», de même que chez Boulez, Stockhausen, Boucourechliev, Nono, Pousseur, Berio, Maderna, Earle Brown, Takemitsu, Malec, Barraqué, Amy, Levinas, Roque Alsina, Risset, Manoury, Tosi, Racot...

---

(1) cf. Serge Moreux: «Le matériau de la musique concrète est le son à l'état natif, tel que le fournit la nature, le fixent les machines, le transforment leurs manipulations.» (*1er concert de Bruits*, 1950).

(2) *acousmatique:* du grec *akousma*, perception auditive, qualifie – par référence à la façon dont Pythagore enseignait à ses disciples – une position d'écoute «dans laquelle on ne décèle pas la cause du son entendu. La radio, le disque, l'enregistrement sur bande ou cassette prédisposent à une écoute acousmatique. L'emploi des moyens électroacoustiques crée la possibilité d'une «musique acousmatique» à proprement parler destinée à une écoute des sons organisés dans l'espace pour eux-mêmes, hors de toute influence prévisible.» (F. Bayle).

(3) cf. fiches inscrites à notre *Répertoire des documents pédagogiques MC*.

(4) Cette énumération à elle seule témoigne de la grande vitalité de la musique électroacoustique, en France notamment. Elle ne saurait être exhaustive ni rendre compte de la généralité de ce mouvement sur le plan international.

musique dans la joie

CYCLES NATIONAUX MUSIQUE ET CULTURE
DE FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE
animés par Jos WUYTACK

CALENDRIER 1988-89

CYCLE EN COURS EN ALSACE	STAGE MATERNELLES	NOUVEAU CYCLE PARIS
· 4e degré 8-10 oct. 88 · 5e degré 4-6 mars 89	· 10-12 décembre 88 PARIS	· 1er degré 28-30 janv. 89 · 2e degré 20-22 mai 89

Renseignements et inscriptions: MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, F 67000 STRASBOURG, tél. 88 31 03 22

discographie (François Bayle)

◇ *Tremblement de terre très doux,* INA-GRM, série Gramme (avec *Espaces inhabitables* et *Trois Rêves d'Oiseaux*) - INA 9.101 BA (microsillon, réédition prévue en compact).
◇ *Motion-Emotion,* INA-GRM, Bayle, Acousmonium GRM (avec *Couleurs de la Nuit*) - INA C 1.001 (compact).
◇ *Erosphère (La fin du bruit - Eros bleu - Toupie dans le ciel - Eros noir),* INA C 9.108 BA (compact), 9.108 BA (microsillon).
◇ *Grande polyphonie,* INA AM 724.04 (microsillon).

Pour approfondir le sujet… bibliographie

1 - Histoire et situation de la musique électroacoustique

◇ Abraham Moles: *Les musiques expérimentales,* Cercle d'art contemporain, Paris, Zurich, Bruxelles, 1960.
◇ Pierre Schaeffer: *La musique concrète,* «Que sais-je?», PUF, Paris, 1973.
◇ Michel Chion et Guy Reibel: *Les musiques électroacoustiques,* INA-GRM/Edisud, Aix-en-Provence, 1976.
◇ Michel Chion: *La musique électroacoustique,* «Que sais-je?», PUF, Paris 1982.
◇ Michel Chion: *«La musique contemporaine depuis 1945»,* in *Enjeux,* supplément à l'*Encyclopaedia Universalis,* 1984.
◇ François Bayle: *«La musique acousmatique ou l'art des sons projetés»,* in *Enjeux,* op. cit. 1984.

2 - Analyse - Conduites musicales - Pédagogie

◇ François Bayle: *«Musique et Expérience»,* in Musique en jeu n° 8, Seuil, Paris, 1972.
◇ François Delalande: *«L'analyse des musiques électroacoustiques»,* in Musique en jeu n° 8.
◇ Jean-Christophe Thomas, Philippe Mion et Jean-Jacques Nattiez: *L'Envers d'une œuvre, De Natura Sonorum de Bernard Parmegiani,* INA/Buchet-Chastel, Paris, 1982.
◇ Bernadette Céleste, François Delalande et Elisabeth Dumaurier: *L'enfant du sonore au musical,* INA/Buchet-Chastel, Paris, 1982.
◇ François Delalande: *La musique est un jeu d'enfant,* INA/Buchet-Chastel, Paris, 1984.
◇ Guy Reibel: *Jeux musicaux,* Ed. Salabert, Paris, 1984.

3 - Théorie de l'objet sonore - Acoulogie - Acousmatique

◇ Pierre Schaeffer: *Traité des Objets Musicaux,* Seuil, Paris, 1966.
◇ François Bayle: *Inter-dits, in:* Cahier Recherche/Musique n° 2 *«Le Traité des Objets Musicaux 10 ans après»,* INA-GRM, Paris, 1976.
◇ Michel Chion: *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale,* INA/Buchet-Chastel, Paris, 1983.

adhérents MC

MUSIQUE & CULTURE vous propose le

CONCERT IMAGINAIRE

un disque-compact INA collection GRM
(œuvres de Bayle, Chion, Dufour, Lejeune, Malec, Parmegiani, Schaeffer-Henry, Schwarz, Zanessi).

au prix spécial adhérent de 125 F franco de port

BON DE COMMANDE à adresser à:
MUSIQUE ET CULTURE, 15, RUE HECHNER, 67000 STRASBOURG

NOM et Prénom _____

Adresse _____

désire recevoir le disque-compact INA - collection GRM *«Concert Imaginaire»* (INA C 1000) au prix spécial adhérent MC de 125 francs (franco de port). Ci-joint mon règlement par:

☐ chèque bancaire à l'ordre de MUSIQUE ET CULTURE
☐ chèque postal à l'ordre de MUSIQUE ET CULTURE (CCP 0048448 W 036 68)
☐ mandat-lettre
☐ j'ai opté pour le prélèvement simplifié automatique: veuillez prélever sur mon compte

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 7/88 - Dépôt légal: septembre 1988 - N° d'ordre 882463
Commission paritaire N° 35.860

Fiche biographique

François BAYLE (né en 1932)

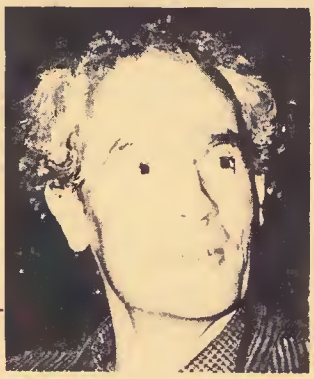


Photo Ruszka (INA)

1932 Né le 27 avril à Tamatave, séjourne à Madagascar quatorze ans. De cette enfance "non occidentale" dans une nature intacte, François Bayle avoue l'influence profonde, déterminante. «Nul doute que cette entrée en matière m'ait jeté très tôt sur la piste des lois naturelles qui arbitrent les conflits, organisent les myriades -de bruits, d'insectes, d'oiseaux, de rythmes. J'y ai acquis de ne rien refuser à l'instinct, ni la patience, ni la furie.»

1946 - 54 Etudes classiques à Bordeaux (lettres et mathématiques).
Premiers travaux musicaux autodidactes.

1954 - 58 Paris. Années d'apprentissage au GRM du Service de la Recherche de l'ORTF.

. . .

«Abandonnant une carrière d'enseignant pour compléter une formation musicale d'autodidacte à Darmstadt et auprès d'Olivier Messiaen et de Pierre Schaeffer, il est l'un des premiers membres du Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F., en 1958, avant d'en devenir, en 1966, après Pierre Schaeffer, le véritable responsable. Le G R M, en effet, doit beaucoup à son inlassable activité d'animateur, de programmateur, de semeur d'idées et d'initiatives. Dans la personnalité très riche de ce créateur, le penseur et le théoricien tiennent une place importante, apparente jusque dans le titre de certaines oeuvres. Celles-ci se nourrissent souvent des suggestions nées d'une fréquentation assidue des courants d'idées modernes (philosophie bachelardienne de la connaissance, théorie des arts plastiques chez Paul Klee, mathématiques de René Thom), assimilées et transposées par lui dans le domaine musical avec plus d'intuition que de méthode. Sa musique ne s'aventure jamais dans le rêve sans auteurs de chevet : ceux que nous avons cités, mais aussi Bataille, Lewis Carroll, les surréalistes. François Bayle se propose, armé de ces références, d'explorer par ses oeuvres la genèse des formes et des mouvements sonores, la grammaire de leur formation, leur relation avec les événements du monde ou psychique.»

. . .

Michel Chion - Larousse de la Musique, 1982.

"Projecteur de sons" pour la création d'*Erosphère* au grand Auditorium de la Maison de la Radio.

Une production régulière s'échelonne depuis les années 60 en périodes repérables par ce que l'auteur lui-même désigne comme des "utopies de sons". Ces compositions, en forme de suites de nombreux titres, liées à un projet plus vaste souvent que les fragments réalisés, explorent le champ narratif, le domaine musical propre à l'acousmatique (du grec *akousma* : perception auditive).

Ainsi autour de ces titres principaux peut-on voir se succéder les périodes suivantes :

1960 - 66 Les sources instrumentales - les résidus de l'écriture.
67 - 70 *Espaces inhabitables, Rumeurs, Jeîta* - l'espace des sons.
70 - 72 *L'Expérience Acoustique, La Divine Comédie* - l'espace d'écoute.
73 - 75 *Vibrations composées, Grande Polyphonie* - l'écriture acousmatique.
76 - 80 *Camera oscura, Erosphère* - les questions formelles.
81 - 85 *Son Vitesse-Lumière, Les couleurs de la nuit* - les nouvelles technologies.
85 - 88 *Motion Emotion, Aêr* - métaformes et métaphores.

Les résidus de l'écriture — 1960 - 66

Des compositions instrumentales du début, avec *Points critiques* (1960), *L'Objet captif* (1962), *l'Archipel** pour quatuor à cordes et sons enregistrés (1963), *Pluriel** pour 17 instruments (1963), l'auteur retiendra plutôt la petite composition pour des images abstraites de Robert Lapoujade *Trois Portraits d'un Oiseau qui n'existe pas* (1962) dont l'un des tableaux, *L'Oiseau chanteur** sera plus tard incorporé aux *Trois Rêves d'Oiseau** (1972). Au-delà des influences diverses, notamment de K. Stockhausen dont F.B. fut l'élève à plusieurs reprises dans les cours d'été de Darmstadt (60 à 63), ce qui apparaît comme personnel dans *L'Oiseau chanteur* - ce montage très vif qui intègre le son instrumental au son concret-, c'est la mobilité.

1962
L'Oiseau chanteur
3'25

1972
Trois Rêves d'Oiseau
9'45

L'espace des sons — 1967 - 70

1966
P. Schaeffer confie à F.B. la responsabilité du GRM

C'est surtout dans *Espaces inhabitables** (1967) que F.B. réalise avec des moyens très économiques et nouveaux à leur époque une composition d'une tournure et d'une sonorité qui vont créer l'identité de son langage. « ... Inspirés de Georges Bataille et de Jules Verne c'est la première cristallisation musicale des préoccupations théoriques qui devaient l'amener à cataloguer et à manier de plus en plus systématiquement les processus sonores repérés par lui comme appartenant en propre à la musique des haut- parleurs -des sons projetés, selon l'expression que préfère F.B. Ce qui n'empêche pas les oeuvres d'être riches d'images et de poésie et séduisantes de couleurs...» (M.Chion, ibidem).

1967
Espaces Inhabitables
5 mvts
18'

La Suite concrète en 17 mouvements *Jeîta ou Murmure des Eaux** (1969 - 70) s'inspire des sonorités d'une grotte au Liban, qui fut inaugurée par un événement musical demandé à F.B. Les êtres sonores à l'oeuvre dans un espace et un temps hors de l'échelle humaine racontent l'histoire sereine ou inquiétante de leurs métamorphoses dynamiques *(murmure des abeilles de pierre, bouche d'ombre, oracle..)*.

1970
Jeita
17 mvts
40'12

En 1985 F.B. révise cette oeuvre, sans en modifier la forme, et y ajoute le sous-titre *Horloge de sang*, en référence évidemment aux événements mais aussi à P. Klee (qui ainsi désigne l'homme).

L'espace d'écoute — 1970 - 72

1969 - 72
L'EXPERIENCE ACOUSTIQUE
130'
1970
- **L'Aventure du Cri**
  3 mvts - 19'50

1971
- **Le Langage des Fleurs**
  4 mvts - 35'45
- **La Preuve par le Sens**
  5 mvts - 32'15
- **L'Epreuve par le Son**
  1 mvt - 33'

1972
- **La Philosophie du Non**
  1 mvt - 9'

Le domaine des catégories de l'écoute attentive constitue le thème des 5 volets et 14 mouvements (sur 49 prévus), près de 130' de musique que constitue *L'Expérience Acoustique* (1969 - 72).
Se succèdent *L'Aventure du Cri* (1970), *Le Langage des Fleurs, La Preuve par le Sens, L'Epreuve par le Son* (1971), *La Philosophie du Non* (1972). Créée au Festival d'Avignon «l'oeuvre a profondément marqué les auditeurs... Cette musique créatrice d'images qui jamais n'auraient pu naître sans la matière concrète et électronique révèle un poète... Page unique, au moins dans l'art occidental...» (Jacques Lonchampt - *Le Monde*, 1972.)
F.B. y utilise tous les procédés d'écriture et d'expression dont on retrouvera la technique mise au service du mythe de l'épreuve dans une autre oeuvre aux vastes proportions et au parcours narratif et symbolique : *La Divine Comédie* de Dante. Composée en collaboration avec B. Parmegiani, ce dernier choisit *l'Enfer*, F.B. *le Purgatoire* (et *le Paradis Terrestre)* (1972 - 73), tandis qu'ensemble fut composé *le Paradis* (1974). «Interprétant librement le texte de Dante lu par Michel Hermont, F.B. en dégage le sens initiatique, invente pour le placer au centre de son labyrinthe le personnage de l'Ange-Feu, séducteur dangereux incarné par des flammèches et des pétillements sonores caractéristiques de l'auteur, et conclut sur une très belle exaltation mystique de la résonance musicale pure, dont l'aimée Béatrice est le symbole.» (M.Chion Ib.)

1972 - 73
Purgatoire
72'15

L'écriture acousmatique — 1973 - 75

Les *Vibrations Composées* (1973) «semblent porter à la limite du dessèchement leur assurance de style dans leur maîtrise un peu tendue» (M.C. Ib.). Alternant mouvements brefs, géométriques (rosaces 1 à 5) et expression libérée, plus physique (respiration, polyrythmie...) cette oeuvre conduit à la *Grande Polyphonie** (1974). Le propos de ces travaux, et tout particulièrement dans la dernière oeuvre, consiste en une mise en forme de plans et de lignes propres à une écoute en contrepoint (hétérophonie), pour s'opposer à une tendance à la masse homophone des procédés électroacoustiques. Dans cette optique il faut évoquer aussi la disposition de la projection sonore pour le concert imaginée par F.B. Sous le terme d'*Acousmonium* (1973) celui-ci substituera à la formation "aux quatre coins" habituels un orchestre de projecteurs variés en profondeur et en calibres (arbres dans le public, trompettes et contrebasses, masses claires ou en sourdine étalées en "écrans" panoramiques).

1973
Vibrations Composées
1ère série : 5 mvts - 25'28
2ème série : 4 mvts.
11'50 - Total 37'18

1974
Grande Polyphonie
7 mvts - 35'43

1975
Création de l'INA
F.B. chef du département INA-GRM

1976
Fonde la collection de disques INA-GRM
Ordre National du Mérite (Chevalier)

1978
Grand Prix des Compositeurs - SACEM

Inauguration de l'*Acousmonium*. Espace Cardin Paris 1974 — Photo B. Perrine

Les questions formelles — 1976 - 80

Avec *Camera oscura* (1976) c'est l'espace formel propre à la disposition de l'Acousmonium (et de l'acousmatique : écoute qui imagine) qui fournira le domaine à explorer. Petites formes aboutissant à un ample développement (sept préludes et labyrinthe), vocabulaire de signes.
La suite groupée sous le titre général d'*Erosphère* (1978 - 80) rassemble trois mouvements symphoniques très contrastés dont l'ensemble occupe la durée d'un concert. *La fin du bruit** (1979), *Tremblement de terre très doux** (1978), et *Toupie dans le ciel** (1979), sont articulés par des transitions intitulées *Eros bleu, rouge, noir* (1980), premières pièces où F.B. utilise l'ordinateur transformant un matériau vocal en «de belles flammes électroniques, sveltes et insaisissables qui tourbillonnent dans un vent mystérieux... Après l'activité fébrile de transformation du premier mouvement, après les climats très définis et composés du second, vient une vaste contemplation statique et extatique... travaillée par mille variations infinitésimales qui toute à la fois conservent son caractère délicieusement berceur et perpétuent son charme sans cesse renouvelé. Et les dernières flammes de l'Eros brasillent avant de disparaître dans le cosmos.»
(J. Lonchampt -*Métamorphose, transfert, voyage*- Le Monde, 1980)

1976
Camera Oscura
8 mvts
40'42

1980
EROSPHÈRE - 97'15

1979
- **La fin du bruit**
  2 mvts - 34'50

1978
- **Tremblement de terre très doux**
  2 mvts - 34'15

1979
- **Toupie dans le ciel**
  2 mvts - 28'10

Les nouvelles technologies — 1981 - 85

La suite *Son Vitesse-Lumière* (1980 - 83) constitue l'ensemble le plus ambitieux de F.B. avec ses cinq parties, «immense voyage musical à travers le cosmos, la matière, les rêves.» (J.L- Le Monde, 1983). De *Grandeur nature* (1980) au *Voyage au centre de la tête* (1981), de *Paysage, personnage, nuage (1980) au Sommeil d'Euclide* (1983), s'échangent des "objets-mouvements", des "scènes", des "images", que renouvellent les transformations morphologiques dont de nombreuses sont réalisées à l'aide des nouvelles technologies audionumériques développées au GRM. *Lumière ralentie* (1983), vaste dessin de "vents entrecroisés" sculpte dans l'espace la conclusion de cette odyssée, comportant également des jeux de lumière et de laser dus à Patrice Richard et Jacques Rouveyrollis.
En 1986, l'ensemble légèrement réduit, incluera des fragments du *Pays de la Magie,* d'Henri Michaux.

1980 - 83
SON VITESSE-LUMIERE
135'

1980
- **Grandeur nature.** 33'30
- **Paysage, personnage, nuage** - 24'

1981
- **Voyage au centre de la tête** - 20'30

1983
- **Le sommeil d'Euclide** - 20'30
- **Lumière ralentie** - 34'

1981
Grand Prix du Disque

Les *Couleurs de la Nuit** (1982) «cette grande symphonie en neuf mouvements d'une vie nocturne très intérieure, se déploie en larges phrases purement musicales qui se développent comme naturellement par une sorte de logique inscrite dans le son. Le mariage subtil des sons musicaux, très discrets, et des bruits naturels ou électroniques, qui gardent leur saveur native malgré l'ampleur des manipulations techniques, donne le sentiment d'une sphère très pleine et très riche, comme un rêve d'universalité sonore». (J.L. - Le Monde, 1985).

1982
Les Couleurs de la Nuit
9 mvts - 38'03

Métaformes et métaphores — 1985 - 88...

Aéroformes (1982 - 84). Invité par L'IRCAM, c'est l'occasion pour F.B. d'utiliser des ressources techniques différentes de celles du GRM, notamment les transformations de l'instrument 4X qu'il utilisera pour composer un espace quadriphonique. Ici l'auteur s'attaque à ce qu'il nomme des "aéroformes" dont il propose lui-même la définition :" ... à la lettre j'entends par aéroformes des images audibles qui se produisent dans l'air, naissent et se développent invisibles et mobiles mais précises et comme touchées par l'ouïe, qui en suit les contours, les mouvements et les combinaisons aussi bien que l'oeil le ferait de jeux de lumières ou d'eaux. Pendant une grande heure en effet, comme dans les nuages dans le ciel ou les volutes de la fumée d'une cigarette, les formes sonores, insaisissables mais violemment présentes, traversent l'espace en une succession de métamorphoses permanentes." (Claude Samuel - Les formes flottantes de François Bayle - Le Matin, 1984).
*Motion-Emotion** (1985 - 86). "La technique acousmatique découvre ici un éventail de sons à la fois familier et inouï -écho étrange de motifs instrumentaux, de paysages... Des appels de cuivres galvanisants, comme rêvés, et des battements de flûtes séculaires circulent au milieu d'un lacis électronique empli d'insectes, de bruits de marécages et, toujours, de tremblements très doux." (Jacques-Emmanuel Fousnaquer - Le Monde de la Musique, 1986).
A nouveau accueilli à l'IRCAM à l'occasion d'un concert du X^{ème} anniversaire de cette institution, F.B. complète l'oeuvre antérieure d'une ouverture : *Aéroformes et aéromancies.* L'ensemble sera réuni sous le titre général *AëR* (1987).

1982 - 84
AEROFORMES
78'
- **Douze aéroformes** - 36'
- **Faim, peur, amour** - 34'
- **Aurora** - 8'

1985
Produit l'émission hebdomadaire sur France Musique l'Acousmathèque GRM

1986
Motion-Emotion
22'

1986
Arts et Lettres (Commandeur)

1987
AËR - 77'
3 mvts

En projet *Théâtre d'Ombres.*

«A l'écoute de la production musicale de F.B. on saisit éminemment le jeu d'une pensée inductive, d'une imagination aux prises avec les énergies de l'univers, avec les créatures de l'air, de la terre, des profondeurs et des songes.»

(J. Lonchampt - Le Monde 1977)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 33 4-5/10 Imprimerie spéciale de l'Editeur

C

TREMBLEMENT DE TERRE TRES DOUX (*EROSPHERE II,* 1978)

François BAYLE (né en 1932)

Composé en 1978 au GRM (1), *Tremblement de terre très doux* de François Bayle s'intègre dans *Erosphère,* triptyque acousmatique (2) comprenant également *La Fin du bruit* (*Erosphère I,* 1979) et *Toupie dans le ciel* (*Erosphère III,* 1979). «Ce titre d'*Erosphère* -qui fait allusion au désir contenu dans l'écoute- renvoie à une résonance générale qui court au long des trois pièces» et qui se fixe plus particulièrement dans trois courts mouvements intermédiaires (''aériens, ventilés'') que Bayle appelle des ''Eros'': ce sont des enregistrements de sa propre voix transformée par ordinateur et rendue ainsi non identifiable, «mais dans lesquels on reconnaît bien ''l'animal humain'' que nous sommes toujours ; la matière organique de la voix y crée une sorte de repère et l'attention est sollicitée, nous sommes renvoyés à quelque chose de très primitif (voix maternelle ? voix aimée ?).»

Deuxième volet du cycle, *Tremblement de terre très doux,* au titre d'une poésie quelque peu énigmatique (3), veut évoquer l'idée d'une douce agitation, d'une ''délicieuse catastrophe'' qui peut ouvrir le monde de nos perceptions auditives à des données plus universelles et plus profondes que la musique traditionnelle, répondant mieux aux archétypes biologiques, racines de la pensée humaine (4). Le morceau se divise en onze sections, facilement repérables à l'écoute, et s'appuyant sur un chronométrage précis : ''climats'', ''transits'' et ''paysages'' se succèdent et s'enchaînent, «comme les chambres d'un musée communiquant entre elles par des couloirs (les ''transits''), que l'on visiterait l'une après l'autre, avec des retours en arrière, des chambres où l'on passe rapidement, d'autres où l'on s'arrête plus longtemps..., tout en se rappelant le contenu des pièces précédemment visitées (ce qui modifie bien sûr plus ou moins notre perception de ces contenus).»

Le trajet de l'oeuvre, selon F. Bayle, pourrait aussi figurer le déroulement dramatique d'une journée (d'une vie ?) : du lever du jour (''climat 1'') jusqu'à la nuit (''paysage 4''), en passant par ''des endroits énigmatiques'', préparant le drame qui se noue au ''paysage 3'' (avant de se dénouer au ''climat 4''). Ainsi, le compositeur place son oeuvre dans un ''champ narratif'', il nous raconte une histoire... qui reflète une pensée souvent présente chez lui : «le désir est notre destin» (5).

Dans sa présentation de *Tremblement de terre très doux* (6), François Bayle distingue pour chaque section le ''caractère'', l' ''instrument'', les ''sons familiers'' et les ''sons cachés'' présents dans l'oeuvre. Nous essayons, quant à nous, d'en proposer une approche analytique à la fois plus globale et plus détaillée, restant fidèle à la vision qu'a le compositeur de son oeuvre.
Dans l'oeuvre, les ''climats'' font appel essentiellement aux sons électroniques en flux très dynamiques, tandis que les ''paysages'' sont surtout faits de sons concrets (prises de sons à l'extérieur, enregistrements de boules métalliques, piano, table de bois, etc.) ; les ''transits'' tendent à associer ou à alterner musique concrète et musique électronique.

V

0' à 1'37 **1- Climat 1** (''flux électronique'')
Marquée par sa mobilité, sa fluidité cristalline, cette entrée en matière est constituée de sons électroniques itératifs (7) rapides, en plusieurs voix ''concertantes'' mises en boucle et mixées (7), formant un flux majestueux, spatial, de caractère harmonique. Cachés mais perceptibles, des coups sourds irréguliers occupent le registre grave ; leur permanence évolutive s'affirmera au cours de la pièce.
«Pourrait-on dire qu'il s'agit d'une aube aux premiers rayons, frémissement des couleurs, de la lumière, réveil des oiseaux, de l'activité.
Ou bien alors, un exercice de vide pour créer chez l'auditeur un temps ultérieur.» (6)

1'37 à 3'19 **2- Transit 1** (''image / mirages'')
Soudain, nous sommes saisis, transportés dans un monde de sons concrets, avec de brefs ''flashes'' sur l'extérieur, la ville, la rue, un escalier (''trappe/porte, aspiration'' ; ''cris étouffés''), tandis que les coups sourds précédents adoptent l'allure de battements de coeur. Bayle oppose deux types d'événements sonores dont l'importance s'avèrera primordiale dans l'oeuvre :
– des chocs de boules métalliques, sons itératifs mats, plus ou moins réverbérés ;
– des ''soufflets'' vocaux, courts crescendos de voix féminines filtrées, d'une étrange douceur (leur brièveté est sans commune mesure avec l'impact sensible qu'ils produisent). Cette dualité minéral-humain, sous forme d'objets musicaux, sous-tend un discours très prégnant.

3'19 à 6'40 **3- Paysage 1** (''roulement / grésillement ; vent léger'')
Des sons ''tremblés'' (obtenus en entrechoquant très rapidement les boules métalliques), d'abord presque dissimulés, se combinent à une trame (7) électronique, «rumeur grave qui fait décidément la toile de fond du morceau tout entier.» (8), un léger grésillement de feu (étonnante prise de son), des rappels des mystérieuses voix féminines, des ''glissements fins''..., tous événements sonores adoptant des ''archétypes d'allure'' différents (''roulé. choqué. pulsé. inversé.''). Aucune image ne paraît se distinguer des autres, notre écoute est en suspens.

(1) Groupe de Recherches Musicales de la Radiodiffusion Française, dirigé par F. Bayle depuis 1966.

MUSIQUE & CULTURE

6'40 à 11'00 **4- Climat 2** (''coloré par les 7es'' ; ''flux et rythmes irréguliers/réguliers'')
Sur une sourde battue grave, nous retrouvons les scintillements du flux initial, dont se détachent de brefs et rapides motifs mélodiques irréguliers, autour de l'intervalle de quarte augmentée dans l'aigu (ce qui ''colore'' effectivement le ''climat 2'' ''par les septièmes''). Ces chants d'oiseaux (?) imaginaires s'opposent à toute une ''quincaillerie'' (8) de sons concrets métalliques réverbérés, dont l'instabilité agressive devient prépondérante, avant qu'ils ne concluent seuls cet épisode, en descrescendo.

11'00 à 15'29 **5- Paysage 2** (''boucles composées en diminution'')
Dans cette nouvelle ''chambre'', on pourrait dire que l'on se souvient des précédentes : la battue de sons graves, les sons électroniques en boucles (sons à l'envers, cette fois, et mixés différemment), les voix féminines, les chocs métalliques, les prises de sons en extérieur...
Tout cela forme un paysage statique qu'animent d'étranges glissandos (''les doubles glissés'') -obtenus en combinant habilement les roulements de deux boules métalliques sur les cordes d'un piano à queue- et de petits chocs sur une table de bois.

15'29 à 16'45 **6- Transit 2** (''transpositions'')
Ce ''couloir'' est tapissé d'une trame de sons électroniques itératifs aigus sur laquelle ''rebondissent'' les sons réverbérés de ''quincaillerie'' (cf. ''climat 2'') et les sons de boules entrechoquées. La permanence des sons graves soutient un crescendo général débouchant sur un *triple piano subito*. Puis la ''quincaillerie'' finit de nouveau seule en decrescendo, introduisant le noeud dramatique, le ''paysage 3''.

16'45 à 20'20 **7- Paysage 3** (''maximum de valeurs rapides et de valeurs lentes'').
Nous revoici dans un extérieur très mouvementé, rempli d'images et d'actions (''pas, trafic, radio, météo'' ; ''marcher/sauter/glisser/voler'') rendu inquiétant -menaçant même- par la combinaison et la juxtaposition des objets sonores et des ''archétypes d'allures'': pas d'homme en crescendo + voix masculines déformées + sons graves ; sirènes déformées + glissandos de boules ; voix féminines (rappels des ''soufflets'') + chocs de boules ; flux électroniques + bruits de rue... Une sorte de *climax* est atteint dans cette péripétie du drame, et sur de longs glissandos descendants, tout semble se mouiller, s'inonder, se diluer.
De l' ''extérieur - concret'' nous revenons peu à peu à l' ''intérieur-électronique'' par le biais du flux initial, formant l'enchaînement avec le ''climat 3''.

20'20 à 22'30 **8- Climat 3** (''flux et transpositions'' ; ''retour au climat 1 à l'envers'')
Plus cristallin et aquatique que les ''climats'' précédents, cet épisode est aussi moins serein car les sons à l'envers y dominent et les coups sourds du début s'imposent en lent crescendo, alliés aux sons glissés des ''boules sur piano''. Il se termine par un ''halètement'' électronique.

22'30 à 24'09 **9- Paysage 4** (''nappes et chocs'' ; ''perspectives'' ; ''craquements'')
Interrogatif, suspensif, le ''paysage 4'' traite l'objet musical ''boules entrechoquées + voix féminines'' en variations d'intensité, de fréquence, de timbre... et lui oppose à plusieurs reprises l'association ''pas + voix déformées'', tandis qu'une nappe de sons très graves occupe peu à peu l'espace. Les boucles de sons électroniques viennent interrompre ce début de contemplation.

24'09 à 27'29 **10- Climat 4 et transit** (''flux et variation'')
La paix semble revenue avec cette dernière apparition du flux polyphonique, orné de subtils craquements, de délicates ''mélodies vibratiles retardées'', chants d'oiseaux, d'insectes de rêve, célébrant un coucher de soleil ''de fin de film d'aventures''... Le ''climat 4''est aussi un ''transit'' s'enchaînant à la brève conclusion par des *glissandi* descendants au grain quasi-vocal.

27'29 à 28'00 **11- Paysage 4, suite et fin** (''profondeur'' ; ''couleurs de la nuit'' (9))
Le triomphe des sons graves en ''nappe'' nous fait pénétrer dans une nuit vivante, africaine, une nature consolatrice, mais qui reste inquiétante par ce «tremblement de terre très doux... mystère des vibrations graves : quelque chose de presque matériel, qui vient en nappes frôler tes jambes comme un chat... Présences invisibles qui nous effraient !...» (8).

Pour conclure, nous citerons encore une fois le compositeur (6) : «Les formes au contact des surfaces laissent leurs empreintes. C'est-à-dire ce résultat à la fois familier et dissimulé des choses.»

---

(2) *acousmatique* : du grec *akousma,* perception auditive, qualifie -par référence à la façon dont Pythagore enseignait à ses disciples- une position d'écoute dans laquelle « on ne décèle pas la cause du son entendu. La radio, le disque, l'enregistrement sur bande ou cassette prédisposent à une écoute acousmatique. L'emploi des moyens électroacoustiques crée la possibilité d'une ''musique acousmatique'' à proprement parler destinée à une écoute des sons dans l'espace libérée de toute information visible ou prévisible.» (F. Bayle).
(3) André Breton (fondateur du surréalisme) aurait qualifié le peintre Max Ernst de ''Tremblement de terre très doux''.
(4) L'une des pièces de F. Bayle s'intitule *Faim, Peur, Amour.*
(5) «Ainsi se libère le désir, selon les trois formes habituelles qu'emprunte la psyché : métamorphose, transfert, voyage» précise Bayle, parlant de la ''musique acousmatique'' en général (6).
(6) cf. disque INA-GRM n°9 101 ba (Harmonia Mundi).
(7) *Itératif :* qualifie des impulsions sonores répétitives rapprochées. «*Trame :* type de son excentrique, de durée prolongée, créé par des superpositions de sons prolongés, des ''gerbes'', des ''fusions de sons évoluant lentement'' qui se font entendre comme des ensembles, des macro-objets, des évolutions lentes de structures peu différenciées.» (Michel Chion, *Guide des Objets Sonores,* Buchet/Chastel). *Boucle* et *Mixage :* voir fiche technique ''formes musicale'' *Petit lexique électroacoustique.*
(8) cf. *Témoignage d'écoute de Tremblement de terre très doux* par J.-Ch. Thomas, Ph. Mion et M.-N. Moyal (doc. INA-GRM)
(9) Cette fin annonce une oeuvre entière de Bayle intitulée *Couleurs de la Nuit* (cf. fiche biographique).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

François BAYLE
(né en 1932)

A l'écoute des oeuvres de François Bayle (1), l'auditeur découvre une poésie des sons, une maîtrise des conduites musicales, une magie des formes sonores... qui révèlent un compositeur de premier plan. La démarche créatrice de Bayle s'affirme d'autant plus convaincante qu'elle se place dans une lignée de compositeurs comprenant, entre autres, Varèse, Messiaen, Henry, Schaeffer, et tout le mouvement entraîné par ce dernier dans la dynamique du Groupe de Recherches Musicales (2). Cependant, d'aucuns font remonter cette lignée beaucoup plus loin dans le temps, lui intégrant notamment les maîtres vénitiens du XVI[e] siècle, Monteverdi, Couperin, les symphonistes de Mannheim, Berlioz, l'École russe, Debussy, Ravel... -tous grands "explorateurs de timbres" et "inventeurs de formes sonores"-, ou ailleurs, dans l'espace (jazz, Afrique, Asie...).

Mais, si la musique de Bayle s'adresse avant tout à la sensibilité et à l'imaginaire, le compositeur n'en fonde pas moins sa création sur la réflexion et la recherche, notamment dans la direction phénoménologique, s'axant principalement sur l'analyse du "point de vue acousmatique" (3).

I. FRANÇOIS BAYLE ET LE POINT DE VUE ACOUSMATIQUE

1. Écouter sans voir

- «Si l'obscurité surgit, on ressent que le monde sonore est d'abord naturellement perçu comme une irruption, une alerte, comme une question posée. Puis par stabilité, il perd rapidement son caractère d'anomalie pour s'intégrer et concourir à un équilibre normal entre les sensations de l'environnement. Les événements sont reconnus comme une conséquence logique des actions qui surviennent et dont ils constituent le résidu audible, le contrepoint, la réponse acoustique.» (3)
  Ce qui ne nous apparaît que comme une masse sonore informe, "non signifiante", lorsque nous voyons, se transforme en un ensemble de messages, informations sonores, formes signifiantes, dans l'obscurité : celle-ci fait office de révélateur des logiques internes du monde sonore qui nous entoure.
- «A l'inverse, la sollicitation d'écoute peut s'orienter, devenir volontaire et choisir ce qui est à entendre», et «la situation peut déboucher sur le cas de l'écoute attentive d'une organisation sonore intentionnée, symbolique, voire musicale, se référant à un apprentissage et à un domaine de valeurs (...)» (3).
  Dans le cas d'une **création musicale** fondée sur ce phénomène d'"écouter sans voir", Bayle constate (4) : «Ainsi les accidents sonores de l'expérience quotidienne, chocs, frottements, tournoiements, rebonds, échos, distances, brillances, rapports de grains et d'échelles, etc., habituellement censurés et limités au rôle d'indice, deviennent-ils (...) pures abstractions, objets d'écoute, valeurs de vitesse et d'espace, de couleurs et de contours, d'harmonie et de bruit.»

2. A propos de Pythagore

- A la suite de Pierre Schaeffer (5), François Bayle rappelle que Pythagore, au V[e] siècle avant Jésus-Christ, obligeait ses disciples à écouter, cinq années durant, ses leçons cachés derrière un rideau, dans le noir, et en observant le silence le plus rigoureux. Ces disciples étaient appelés les "acousmatiques" (du grec *akousma*, perception auditive). De même l'adjectif acousmatique «se dit d'un bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient.» (5)
- Pour Pierre Schaeffer (5), «le magnétophone a la vertu de la tenture de Pythagore : s'il crée de nouveaux phénomènes à observer, il crée surtout de nouvelles conditions d'observation.»
  Faisant référence à son *Théâtre d'Ombres*, composé en 1988, François Bayle déclare (6) : «En condition acousmatique, au contraire du spectacle vivant, ce que l'on entend, on n'est jamais sûr de l'avoir entendu. On a parfois la berlue. On n'a pas d'autre canal sensoriel qui corrobore ce qui s'est passé. Lorsque l'on entend un son projeté, on ne sait pas ce qui est voulu, comment il a été fabriqué. Il n'y a pas de référent clair. Tout cela me fait donc penser à des ombres, à un type de spectacle où l'énigme fait partie de la dramaturgie (...).»
- C'est ainsi que F. Bayle est amené à résumer les effets de la "situation acousmatique" (7) :
  - la suppression des supports donnés par la vue pour identifier les sources sonores entraîne que «nous découvrons que beaucoup de ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué, par le contexte» ;
  - la dissociation vue-ouïe favorise l'écoute des formes sonores pour elles-mêmes (donc de l'objet sonore). (Certes la curiosité des causes subsiste mais peut être "épuisée" par la répétition) ;
  - l'écoute répétée d'un même fragment sonore enregistré met en évidence les variations de l'écoute, sa subjectivité "objectivement variable".

(1) cf. fiche biographique et fiche analytique *Tremblement de terre très doux*.
(2) cf. fiche pratique *Le GRM*.
(3) cf., entre autres, *La musique acousmatique ou l'art des sons projetés* par F. Bayle, *Encyclopaedia Universalis*, supplément *Enjeux*, 1984.
(4) plaquette *Exposition François Bayle, Paysage Personnage Nuage*, Noroit, Arras, Mars 1985
(5) *Traité des Objets Musicaux*, Seuil, 1966 (Chap. IV) (Schaeffer se réfère aux définitions du dictionnaire Larousse). Voir aussi Michel Chion : *Guide des Objets Sonores*, INA-GRM / Buchet-Chastel (1983).

3. Subjectif et objectif

- Pour autant, comme M. Chion et P. Schaeffer (5), F. Bayle nous met en garde contre une mauvaise interprétation de la situation acousmatique «en y distingant par exemple "l'objectif" -ce qui est derrière la tenture- du "subjectif" -la réaction de l'auditeur à ces stimuli-, dans une réduction physicienne du phénomène. C'est vers le sujet que se retourne la question : "Qu'est-ce que j'entends ? Qu'entends-tu au juste ?" en ce sens qu'on lui demande de décrire non pas les références extérieures du son qu'il perçoit mais sa perception elle-même (...). L'acousmatique en tant que **démarche** (et non plus seulement en tant que **situation**) doit ignorer des mesures et des expériences qui ne s'appliquent qu'à l'objet physique, le "signal" des acousticiens. Mais sa recherche, tournée vers le sujet, ne peut abandonner pour autant sa prétention à une objectivité qui lui soit propre (...).» (3)
- Le terme "musique électroacoustique" se révèle donc insuffisant -voire impropre- pour rendre compte du phénomène musical que nous venons d'aborder : «Musique acousmatique, concert acousmatique sont pour François Bayle des termes mieux appropriés à l'esthétique et aux conditions d'écoute et de fabrication de cette musique invisible» (7). Pour Bayle (3), l'électroacoustique et l'acousmatique «s'opposent ou se distinguent comme registre du jeu et registre d'écoute, comme faire et entendre, bref, comme fonctions musicales : - Extension du *domaine instrumental*, le *potentiel électroacoustique* fournit de nouvelles sources, de nouveaux modes d'énergie, de jeu, de gestes. - Extension du *champ perceptif*, le *registre acousmatique* substitue à la fixité des sources la logique des images, auditives et mentales.»
- Selon Bayle (3), «le point de vue acousmatique (...) dégage selon des conduites non standards un mode de conscience issu des propriétés du monde des formes, auxquelles s'appliquent nos capacités sensorielles et cognitives.» C'est à ce mode de conscience que François Bayle s'intéresse de près.

II. LA MUSIQUE ACOUSMATIQUE

1. Perception (les "aéroformes")

- Fondant sa réflexion (3) notamment sur les recherches de Charles Pierce (*Écrits sur le signe*, 1978), René Thom (*Paraboles et Catastrophes*, 1983), Paul Virilio (*L'espace critique*, 1984)..., portant sur le langage, la perception, le monde des formes visuelles..., François Bayle s'attache à mettre en lumière le concept de *forme spatiale du son*. L'auditeur en situation acousmatique perçoit des images sonores, constituant un "spectacle" qui «présente ainsi, à la conscience excitée, des zones d'opacité, de transparence, de compacité délimitant des contours, détachant du silence :
  - le profil d'une attaque ;
  - l'évolution d'une ligne mince, mélodique ;
  - le grain, la couleur d'une trame, son harmonicité ;
  - le calibre et le site d'une masse ;
  - sa dimension en durée, ou intensité ;
  - le débit, la vitesse d'un flux, d'une granulation ;
  - la densité d'un nuage, sa "température" harmonique ;
  - la pulsation dans le temps ;
  - le mouvement, la continuité cinématique dans l'espace tridimensionnel ; - etc... » (3)

  C'est à partir d'une telle analyse de la perception sonore que se dégage toute une morphologie de la musique acousmatique (8) dont la terminologie ne saurait reprendre celle de l'analyse musicale traditionnelle, raccrochée à l'écrit et à l'instrumental, trop dépendante du solfège classique.
  Ainsi «naît de la pratique nouvelle du concert acousmatique, encore dans son Moyen Age expérimental», une théorie des "sons organisés", déjà ébauchée par Varèse.
- Les *aéroformes* sont «des images audibles qui se produisent dans l'air, naissent et se développent, invisibles et mobiles mais précises et comme touchées par l'ouïe qui en suit les contours, les mouvements et les combinaisons aussi bien que l'oeil le ferait de jeux de lumières ou d'eaux.» (4). Cela conduit Bayle à penser sa musique en termes d'*images de son* auxquelles il donne le nom de *i-sons*.

2. Signification (petit "voyage au centre de la tête" (4))

- Citant Paul Virilio (ibid), Bayle constate que l'«on peut s'interroger sur la nature des "formes" psychiques qui permettent à notre appareil sensible de se repérer à une telle distance de la réalité (...)» (3) ; et, se référant cette fois au neurobiologiste J.P. Changeux (*L'Homme neuronal*, 1984) : «le flux des images de la représentation acousmatique évoque un potentiel : celui des psyché-formes de nos images mentales, dont la matérialité ne peut être mise en doute.» (3).
- Dès lors, Bayle est amené à évoquer les *archétypes naturels* (9), fondements de la psychologie humaine, pour décrire ces *formes psychiques* auxquelles correspondent les *formes sonores* perçues. «Toute vigilance -et l'écoute musicale en est une, singulièrement l'écoute en situation acousmatique- s'établirait ainsi à partir de références archétypes, constituant le dictionnaire des "mots" de notre appareil psychique, ou plus exactement de leurs "racines".» (3)

■■■

Pour conclure (et reformer de maniere poétique le couple perception-signification), nous pouvons dire avec François Bayle : «Nous avons en nous (...) une harpe de sons silencieux, que les sonorités extérieures viennent toucher comme si elles étaient des doigts. Seuls les premiers -les silencieux- nous font musique, lorsque les doigts -les sons extérieurs- sont habiles.»

---

(6) *Un musicien, François Bayle*, interview de Mustapha Aouar (19.4.88), doc. INA-GRM.

(7) cf. article de Michel Chion dans le *Dictionnaire Larousse de la Musique* (1982).

(8) cf. FT *Petit lexique électroacoustique* et *La musique électroacoustique*, et : M. Chion (ibid), P. Schaeffer (ibid).

(9) «Images originelles de structures complexes concrètes réalisées dans le monde organique» telles que l'aile, la patte, le bec, la feuille... et qui se généralisent à certains modèles d'action, de relation.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite
33.4-5/14 Imprimerie spéciale de l'Editeur

FICHE PRATIQUE

LE GROUPE DE RECHERCHES MUSICALES (GRM)

I. PRESENTATION

Le Groupe de Recherches Musicales de la Radiodiffusion-Télévision Française fut fondé par Pierre Schaeffer en 1951. Animé par François Bayle depuis 1966, il est installé dans les locaux de la Maison de la Radio, à Paris, depuis 1975, après son rattachement à l'INA (Institut National de l'Audiovisuel).

Depuis ses origines, le GRM constitue l'un des plus importants organismes de recherche et de création musicales dans le monde, doté d'outils technologiques performants, le premier en date de ce genre, en même temps qu'un centre de formation de premier ordre pour les jeunes compositeurs.

«Le GRM est d'abord connu pour avoir une histoire. Il est l'héritier des travaux de Pierre Schaeffer qui, en 1948, inventa la composition directe du son grâce aux moyens électroacoustiques, mais également la recherche musicale dans sa dimension actuelle de recherches collectives portant à la fois sur les esthétiques nouvelles, les moyens techniques nouveaux et sur les problèmes théoriques soulevés, de la psychoacoustique à la théorie de la musique : la musique changeait de définition.» (1).

II. CHRONOLOGIE

1948 Premières expériences de musique concrète (2) par Pierre Schaeffer au "Club d'Essai" de la Radio. 1er *Concert de Bruits* sur les ondes de Radio-Paris.

1950 Arrivée du premier magnétophone à bande 76cm/s. 1er concert public de musique concrète, à Paris. Collaboration Pierre Henry - Pierre Schaeffer.

1951 Constitution du "Groupe de Recherches de Musique Concrète" (GRMC) de la Radiodiffusion Française. Invention des techniques de composition sonore. P. Henry et P. Schaeffer : *Symphonie pour un homme seul.*

1954 à 1957 P. Schaeffer s'éloigne provisoirement du GRMC qu'il confie à Philippe Arthuys comme responsable du Groupe et à Pierre Henry, chef de travaux. Passage de Ivo Malec, Michel Philippot. Le GRMC reçoit de nombreux visiteurs de toutes tendances musicales, qui s'essaient à la musique concrète : Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Henri Sauguet, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse... (3).

1957 Retour de P. Schaeffer. Départ de P. Henry. Arrivée de Luc Ferrari, F.B. Mâche, Iannis Xenakis. Période expérimentale marquée par les *Etudes* qui "éclairent systématiquement les caractères de l'objet sonore".

1958 Réorganisation du groupe, qui prend le nom de Groupe de Recherches Musicales de la Radiodiffusion-Télévision Française (GRM). Début de la combinaison en studio des techniques concrète et électronique, donnant naissance à la musique électroacoustique (2). De son côté, P. Henry fonde le studio "Apsome".

1960 Création du "Service de la Recherche" de la R.T.F., dans lequel s'intègre le GRM. Claude Ballif, François Bayle, Eduardo Canton, Ivo Malec et Bernard Parmegiani entament le 1er stage de 2 ans du GRM sous la direction de P. Schaeffer et Luc Ferrari. Ils seront suivis par de nombreux autres compositeurs. Philippe Carson et Geneviève Mâche organisent la première Phonothèque du GRM.

1962 "Concert Collectif" au Théâtre Ranelagh (Bayle, Canton, Carson, Ferrari, Malec, Parmegiani, Philippot, Tuong).

1964 Aménagement du GRM au Centre Bourdan. Arrivée de G. Reibel, H. Chiarucci, Béatriz Ferreyra, F. Régnier...

1966 Pierre Schaeffer publie le *Traité des Objets Musicaux,* ouvrage théorique fondamental sur la musique électroacoustique, accompagné de trois disques d'illustrations sonores : le *Solfège de l'Objet Sonore,* réalisé par P. Schaeffer, G. Reibel et B. Ferreyra. Schaeffer confie la responsabilité du GRM à François Bayle.

1968 Journées de recherches du GRM (interrompues par les événements de Mai) prenant pour base de réflexion le *Traité des Objets Musicaux* de P. Schaeffer. Au Conservatoire de Paris, création d'une "Classe de musique fondamentale appliquée à l'audiovisuel", dont Schaeffer est nommé "professeur associé" ; le stage de deux ans du GRM prend le statut d'enseignement normal au Conservatoire. Nouveaux compositeurs : Jacques Lejeune, Alain Savouret, Jean Schwarz, Robert Cohen-Solal, François Delalande, Gilles Fresnais. Arrivée d'André Jouve, adjoint de F. Bayle.

1970 Ouverture d'un studio électronique au GRM offrant de nouveaux moyens de création et de recherche. Création de 4 nouveaux ateliers : "Solfège expérimental", "Analyse musicale" (Delalande), "Musiques ethniques" (Schwarz), "Informatique musicale" (Régnier). Arrivée de Robert Cahen, Michel Chion, Roger Cochini, Bernard Dürr, Pierre-Alain Jaffrenou, Bénédict Mailliard, Agnès Tanguy et Jack Vidal.

1972 La classe du Conservatoire devient "Classe de musique électroacoustique" (P. Schaeffer et G. Reibel).

1973 M. Chion et J. Vidal commencent le *Lexique du Traité des Objets Musicaux.*

1974
- Premiers essais de synthèse par ordinateur au GRM par B. Dürr, P.A. Jaffrenou et B. Mailliard.
- Première présentation publique de l'*acousmonium,* orchestre de haut-parleurs conçu par François Bayle.
- Parution des 1ers *Bulletins* du GRM (M. Chion) qui deviendront les "Cahiers Recherche/Musique" en 1976.
- Lancement de l'activité de pédagogie en Maternelles avec F. Delalande, C. Renard et J. Radkiewiecz.
- Réforme de l'ORTF ; le "Service de la Recherche" est intégré à l'INA, ainsi que le GRM.

1975 Installation de l'INA - GRM à la Maison de la Radio.

1976 Lancement par F. Bayle d'une collection de disques et des Cahiers Recherche/Musique.

1977 Conception d'un projet de studio de composition par technique numérique. Arrivé de J.F. Allouis comme directeur technique. Projet de synthèse en temps réel (SYTER) par microprocesseur et projet de synthèse et de transformation par ordinateur. "Première" d'un dispositif permettant le jeu en temps réel du mouvement des sons dans l'espace par synthèse numérique (Bayle : *Cristal*). 1ère utilisation du magnétophone 8 pistes.

1979 Création du trio instrumental de synthétiseurs TM+ (Laurent Cuniot, Denis Dufour, Yves Geslin). 1ère étude de logiciels de traitement du son concret par ordinateur (filtre, réverbération, transposition temporelle ou harmonique, micromontage, etc.) par J.F. Allouis. 1er "Cycle acousmatique"(prod. : I. Malec et G. Mâche).

MUSIQUE & CULTURE

1980 à 1988 Premières réalisations de prototypes interactifs à l'aide de l'ordinateur. Poursuite des "Cycles acousmatiques" annuels à la Maison de la Radio. Recherches sur la pédagogie de l'éveil musical. Recherches fondamentales en analyse et sémiologie. Intégration du système MIDI (cf. chap.III) au studio de production. Décentralisation des concerts de l'*acousmonium* (Metz, Lille, Arras, Cannes, Bourges, Lyon, Toulouse, Bordeaux...) échanges avec l'IRCAM. Conception du projet de l'*Acousmathèque* dû à l'initiative de François Bayle (1985), avec l'INA, Radio-France et le Ministère de la Culture : émission hebdomadaire sur France-Musique, constitution et sauvegarde du répertoire acousmatique, école d'interprétation des oeuvres...

III. MISSIONS, ROLES, INSTRUMENTS DE CREATION, DIFFUSION

1- L'accueil des musiciens – La création musicale

Le GRM accueille chaque année une vingtaine d'étudiants et de compositeurs pour réaliser une commande. Ces musiciens reçoivent une formation aux techniques les plus modernes de composition et de diffusion de la musique électroacoustique. Les oeuvres produites sont destinées au concert, au spectacle chorégraphique, aux essais radiophoniques ou audiovisuels.

2- Les "instruments"

Outre les matériels "classiques" de prise de sons, de production et de traitement sonore (magnétophones multipistes, micros, synthétiseurs, tables de mixage, haut-parleurs, etc.), les studios du GRM possèdent plusieurs outils de création, notamment : ordinateur, système SYTER, système MIDI.

- *L'ordinateur* : en 1970, le GRM a mis en service un studio de synthèse analogique, qui a, depuis, suscité la création de nombreuses oeuvres. «L'ordinateur permet de réaliser en "temps différé" la synthèse ou la transformation d'un son, aussi finement que possible, ainsi que d'effectuer des opérations musicales plus complexes» (4). Depuis 1976, un nouveau studio développe son activité, entre autres dans la recherche de logiciels et la pédagogie offerte aux étudiants et compositeurs.
- *Système SYTER* : pour les besoins de production en direct, notamment l'utilisation en concert, l'équipe du GRM a mis au point un processeur de synthèse "en temps différé" et de transformation "en temps réel" (SYTER), plus léger et plus rapide que l'ordinateur. Transportable, il admet jusqu'à seize voies d'entrée-sortie sonore et se prête également à la projection des sons élaborée lors des concerts.
- *Système MIDI* : les équipements du GRM intègrent le système MIDI (5), ce qui permet d'adapter les nombreux appareils de synthèse et de traitement audionumérique commandés par les liaisons MIDI existant actuellement pour la production de musique électroacoustique.
- *L'acousmonium* : conçu par François Bayle, l'*acousmonium* est un orchestre de diffuseurs et projecteurs de sons, couplés à une régie mobile, «organisés en régions dans l'aire acoustique déterminant des écrans de phases, des échelles de calibres et des plans d'espace.» (1). Avec l'*acousmonium,* «la fixité du son disparaît et la projection dirigée s'ouvre à l'interprétation».

3- La recherche

Le GRM oriente ses recherches dans deux directions principales :
– recherche théorique, "réflexive" et applications pédagogiques ;
– recherche sur les moyens nouveaux, prospective musicale.

- *Recherche réflexive* : une cellule de recherche du GRM se consacre à la recherche en analyse musicale, à la recherche fondamentale sur la réception sonore et musicale chez l'auditeur. Les applications à la pédagogie de l'éveil musical – qui ont vu le jour dès les années 70 – constituent aujourd'hui une véritable somme méthodologique (François Delalande) ; cette recherche s'étend maintenant jusqu'au niveau de l'université et des conservatoires.
- *Prospective musicale* : la recherche sur les outils de création constitue une "raison d'être" du GRM. «A partir d'une attitude commune face aux machines et aux matériaux, il faut ensuite constater un éclatement des genres qui en résultent. La reconnaissance de champs musicaux nouveaux n'a cessé d'apporter des résultats imprévisibles tranformant les conceptions de la musique savante». (1). Se fondant sur les outils déjà existants (cf. III 2), elle s'oriente sur l'électronique, l'informatique, le traitement numérique du signal (Mailliard, Allouis) et l'amélioration des systèmes existants.

4- Editions – Concerts – Diffusion radiophonique

Le GRM édite avec l'INA les *Cahiers Recherche/Musique,* qui témoignent des recherches, des réflexions et des travaux en cours. Les ouvrages de la *Bibliothèque de recherche musicale* (INA-GRM / Buchet-Chastel) approfondissent les différents sujets (cf. bibliographie MC 33. 4-5).
La collection de disques INA-GRM (microsillons et compacts) propose plus de 50 références choisies dans l'*Acousmathèque* (coll. dirigée par François Bayle, distribution Harmonia Mundi).
Les "cycles acousmatiques" à Paris et les concerts en tournées (en France et à l'étranger), donnés avec l'*acousmonium,* offrent des séries annuelles de concerts au public.
Le GRM réalise des émissions hebdomadaires ou des dossiers radiophoniques pour France-Musique et France-Culture.

---

(1) François Delalande, *Cahiers de l'Animation Musicale* (publ. CENAM) n°29, oct. 1983.
(2) cf. fiche technique *La musique électroacoustique.*
(3) cf. entre autres les *Aperçus sentimentaux* de H. Sauguet, le *Poème électronique* et *Déserts* de E. Varèse.
(4) document INA-GRM (extrait), 1988.
(5) La norme MIDI (Musical Instrument Digital Interface) permet d'interconnecter toutes sortes d'instruments électroniques entre eux ; elle peut aussi équiper les instruments de musique traditionnels.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite
33.4-5/16 Imprimerie spéciale de l'Editeur

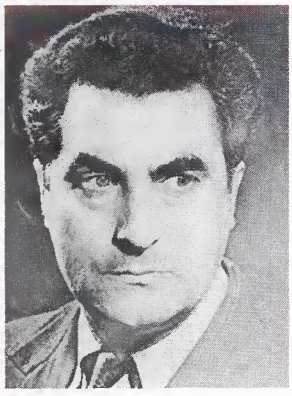
ISSN 0750-2079

32
2

MUSIQUE & CULTURE

mensuel

Série 32 - N° 2 - Février 1987 - 28 F - Publication mensuelle



Varèse en 1931

Edgard Varèse
Ionisation
La percussion

«Ce que j'aime le plus dans l'art, c'est la puissance, l'austérité et un sens de la dynamique et de l'énergie internes.»

Edgard Varèse

Le monde entier salue aujourd'hui le génie visionnaire et la grandeur de l'œuvre d'**Edgard Varèse** (1883-1965) (1). Parmi les nombreux hommages qui lui ont été rendus, nous pouvons citer celui de Harry Halbreich: «Varèse, le premier, a donné une voix à l'univers dans lequel nous vivons» (2). Par là, l'auteur nous rappelle, entre autres, que Varèse fut en son temps le grand pionnier des sons nouveaux en musique et que, toute sa vie, il attendit l'apparition des moyens scientifiques de production et de traitement du son, moyens que les progrès des techniques électroacoustiques allaient enfin lui offrir après 1948.

La révolution sonore opérée très tôt par Varèse s'accompagne d'une émancipation radicale de la percussion et du rythme: «Le rythme n'est plus la constante d'une battue. Il faut autre chose. Il faut que la percussion parle, qu'elle ait ses propres pulsations, ses propres

▶▶▶

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Edgard Varèse - La percussion	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de Varèse, du rythme et de la percussion	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• Edgard Varèse: *Ionisation* pour 37 instruments à percussion	page 7
FICHE TECHNIQUE	• La percussion: 2 - les peaux (fiche double)	page 9
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 14
INFORMATIONS MC	• Stages MC, Congrès	page 14
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 56** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner — 67000 STRASBOURG (FRANCE) — Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

systèmes sanguins. Elle doit insuffler sa puissance à l'ensemble de l'orchestre – comme il arrive dans les *batucadas*» (Edgard Varèse). En faisant référence ici aux *batucadas,* ces orchestres brésiliens où domine la percussion que son ami Villa-Lobos lui fit découvrir, le compositeur nous rappelle son intérêt privilégié pour les cultures musicales extra-européennes, notamment celles d'Amérique Latine, d'Afrique et d'Extrême-Orient.

L'un des chefs-d'œuvre de Varèse, *Ionisation* (1931), par sa destination aux seules percussions et la puissance émotive de son contenu musical, paraît concentrer en lui l'essentiel de l'art du musicien et de la philosophie musicale, telle que nous pouvons la résumer dans la phrase placée en exergue du présent texte. Nous y ajouterons une autre citation de Harry Halbreich (2) qui pourrait s'appliquer à cette œuvre: «Or l'homme, face à la monstrueuse civilisation industrielle, demeure en proie à la solitude. C'est cette solitude de l'homme moderne, celle des cités comme celle des laboratoires, celle des espaces qu'il conquiert et celle d'un univers orphelin de son Dieu, que Varèse exprime avec une acuité bouleversante: la violence inouïe de ses plus grandes pages résulte essentiellement d'une très humaine angoisse.»

Mais, chez Varèse, cette angoisse du présent engendre un effet positif, une création musicale d'une rare énergie vitale: pour Fernand Ouellette, célèbre biographe du compositeur, «*Ionisation* met en marche des vivants que plus rien n'arrêtera (...). Celui qui néglige sa dimension épique devant l'exécution, pour se laisser hypnotiser par le nombre, celui-là ne sait pas soumettre le nombre à la poésie, et sans poésie, il n'y a plus d'*Ionisation,* il n'y a plus de vie» (3).

Précédant l'analyse de cette œuvre, tout naturellement accompagnée d'une seconde fiche technique (double) sur la percussion, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous présentent Edgard Varèse, les instruments à percussion de la famille des «peaux» et nous proposent une audition active de *Ionisation,* assortie de la découverte de nouvelles notions musicales.

Les *suggestions pédagogiques, bibliographie, discographie* et *corrélats* nous proposent des pistes d'exploitation de ces documents, ainsi que des ouvertures vers d'autres aspects de la création varésienne et de la musique contemporaine.

(1) Voir aussi nos précédentes fiches sur Varèse citées en *corrélats.*
(2) Georges Charbonnier: *Entretiens avec E. Varèse,* Ed. Pierre Belfond, 1970.
(3) Fernand Ouellette: *Edgard Varèse,* Ed. Seghers, 1966.

Suggestions pédagogiques:

1 – Une approche active: les activités suivantes nous introduiront à la musique de Varèse par l'un des éléments essentiels de son langage musical: **le rythme** (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*).

- En choisissant quelques séquences rythmiques simples, nous pouvons réaliser un montage sonore polyrythmique excluant tout instrument mélodique.
- Cette démarche préalable nous permet d'amener à la prise de conscience d'éléments théoriques (mesure à 4/4, contretemps, syncope) et à l'approfondissement des notions précédemment abordées.
- Nous pouvons introduire Edgard Varèse en indiquant que ce compositeur a donné au rythme une place privilégiée dans son œuvre et que les combinaisons qu'il élabora sont encore beaucoup plus complexes et riches que celle que nous venons de réaliser.

2 – Edgard Varèse (1883-1965):

- Présentons Edgard Varèse, ses idées, ses aspirations, les principales étapes de sa vie, ses principales œuvres (dont nous pouvons écouter des extraits) (1).
- Situons d'une façon générale le compositeur par rapport à ses aînés, contemporains et successeurs (R. Strauss, Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky, Milhaud, Cage, Boulez, Xenakis, Schaeffer, P. Henry, Stockhausen...) et au jazz, et mettons en évidence le caractère révolutionnaire de son œuvre, la grande nouveauté qu'elle apporta dans la musique.
- Montrons comment toute l'œuvre de Varèse préfigure l'apparition de la musique électroacoustique et comment la naissance de celle-ci suscita un renouveau créatif chez lui (cf. fiche biographique).

(suite page 13)

(suite de la page 2)

3 – Ionisation pour 37 instruments à percussion (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche analytique):

l'ionisation

est la production d'ions (atomes instables, de polarité électrique positive ou négative) dans une solution ou dans un gaz, par dissociation électrolytique des molécules.

- Replaçons *Ionisation* dans l'œuvre de Varèse et expliquons ce qu'est une ionisation en sciences physiques (cf. encadré ci-joint).
- Ecoutons un large extrait de la pièce et découvrons-en l'effectif instrumental original, les caractères sonores particuliers, notamment l'utilisation de sirènes.
- Pourquoi la sirène, qui n'est pas un instrument à percussion à proprement parler (elle fait partie des «accessoires»), est-elle employée par Varèse? Nous pouvons trouver un début de réponse dans la citation suivante du compositeur: «Il y a cinquante ans je savais que d'une manière ou d'une autre, je réaliserais un jour une nouvelle sorte de musique, qui serait spatiale. Quand j'étais jeune, je faisais des expériences avec des sirènes. Je découvris que je pourrais obtenir de belles courbes paraboliques et hyperboliques, équivalant pour moi aux paraboles et hyperboles dans le domaine visuel» (2).
- Ecoutons *Ionisation* dans son intégralité et essayons d'en percevoir la forme générale. Surtout, laissons-nous aller à la musique de Varèse, à sa variété et sa vitalité rythmiques, à son extraordinaire impact émotif.

4 – La percussion (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche technique):

- Rappelons-nous les instruments entendus dans *Ionisation;* efforçons-nous d'en trouver une classification approximative. Remarquons l'absence des instruments à lames, ou «claviers», dans cette œuvre (cf. fiche technique *La percussion n° 1).*
- Dans *Ionisation,* le tambour militaire donne le thème principal (cf. fiche analytique): sa famille est celle des «peaux» ou instruments à membranes. Inventorions, observons et décrivons les autres instruments de cette famille, ceux que Varèse a employés dans l'œuvre et ceux qu'il a écartés (essentiellement les timbales).
- Cette approche sera d'autant plus vivante si elle est associée à un contact direct avec les instruments et les musiciens. (A défaut, les diapositives MC permettent de montrer chaque instrument, que l'on pourra aisément faire entendre grâce aux exemples enregistrés spécialement sur le disque MC 3011 consacré à la présentation de la percussion (1)).
- A l'intérieur du groupe des «peaux», différencions instruments à sons déterminés et instruments à sons indéterminés (cf. fiche technique).
- Initions-nous aux autres groupes de percussions: les «bois», les «métaux», les «accessoires» (1).
- Ecoutons d'autres œuvres mettant en valeur la percussion. Quelques exemples:
  - *Noces* de Stravinsky (disques Erato 2 DUE 20.252 et CBS 279.248)
  - *Sonate pour 2 pianos et percussion* de Bartók (disque Hungaroton U11.479)
  - *La Création du Monde* de Milhaud (disque Charlin SLC 17)
  - *4 Etudes chorégraphiques* de Ohana (disque «Percussions de Strasbourg» cité en discographie)
  - *8 Inventions* de Kabelac (idem)
  - *Persephassa* de Xenakis (idem)
  - *Anaphorès* pour clavecin et percussion de F.-B. Mâche (Erato ERA 75.104)
  - *Hierophonie* de Taïra (disque Bis LP 232)
  - *Zyklus* de Stockhausen (disque Erato STU 70.603)
- L'audition d'extraits musicaux provenant de traditions musicales extra-européennes nous éclairera sur le rôle fondamental joué par ces instruments dans certaines civilisations et sur la relativité de nos découvertes occidentales. En voici quelques exemples, parmi de nombreux autres:
  - Afrique:
    - ✧ *Maîtres-tambours du Burundi* - Arion ARN 33.682
    - ✧ *Rythmes des Mandingues* - GREM G. 1042 (distr. Auvidis)

Tambours sacrés du roi de Bunyoro

(1) Cf. documents et matériels MC cités en corrélats.

(2) Cité dans Odile Vivier: *Varèse,* Ed. du Seuil, coll. «Solfèges», 1973.

- Asie:
  - ◇ *Musique instrumentale de l'Inde du Nord* - GREM G. 1508 (distr. Auvidis)
  - ◇ Bali: *Sebatu - Les danses masquées* - Ocora 558.582
  - ◇ Java: *Art du gamelan* - Playasound S 33.507
- Moyen-Orient:
  - ◇ *D. Chemirani, zarb* (Iran) - Ocora 2x4-558.617/18 (cassettes)
- Amérique:
  - ◇ Haïti: *Carnaval de Port-au-Prince* - Playasound S 2.2002
  - ◇ Brésil: *Musiques du Haut Xingu* - Ocora 558.517

bibliographie

1 - sur Edgard Varèse:

◇ Fernand Ouellette: *Edgard Varèse* - Ed. Seghers, 1966.

◇ Georges Charbonnier: *Entretiens avec Edgard Varèse, suivis d'une étude de son œuvre par Harry Halbreich* - Ed. P. Belfond, Paris, 1970.

◇ Odile Vivier: *Varèse* - Ed. du Seuil, collection «Solfèges», Paris, 1973.

◇ Edgard Varèse: *Ecrits* - Ed. Chr. Bourgeois, Paris, 1983 (traduction française).

De nombreux articles sur Varèse ont été publiés dans les périodiques et ouvrages de musicologie. Entre autres écrivains, Henry Miller lui a consacré un chapitre important dans *Le Cauchemar climatisé* (traduct. française: Ed. Gallimard, 1954).

2 - sur la percussion:

◇ Jean-Paul Vanderichet (Les Percussions de Strasbourg): *Les instruments de percussion* - P.U.F., collection «Que sais-je?» n° 1691.

◇ François Dupin: *Lexique de la percussion* - La Revue Musicale, n° spécial 284 (1971).

◇ James Holland: *Percussion*, préface de Pierre Boulez - collection Yehudi Menuhin, publiée avec la collaboration d'Alain Pâris. Ed. Hatier, 1980 (trad. franç.).

discographie: Ionisation de Varèse

◇ Boulez, Orch. Phil. New York (avec: *Amériques; Arcana*) - CBS 76.520.

◇ Craft, membres Orch. Symph. Columbia (avec: *Densité 21,5; Hyperprism; Intégrales; Octandre; Poème électronique*) - CBS 60.286.

◇ Mehta, Ens. percussions Los Angeles (avec: *Arcana; Intégrales*) - DEC 414.170-1.

◇ Percussions de Strasbourg (avec œuvres de Cage, Chavez, Kabelac, Ohana, Serocki, Xenakis) - PHI 2 6718.040 (disque 1).

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour du thème traité dans ce numéro.

- disques MC 3011 *la Percussion* + *Les Douze Tons* de Gabaye, MC 3014 *lémanjà* de Jean Courtioux, SIP 1001 *Les Percussions de Strasbourg en concert.*
- cassettes IRCAM - Radio France, série «matériau et invention musicale».
- diapositives D 4807 *la Percussion* en 48 diapositives.
- fiche biographique ☐ *Varèse.*
- fiches analytiques (Varèse) ☐ *Intégrales* ☐ *Hyperprism.*
- fiches techniques: le langage musical: ☐☐☐☐☐ *la musique d'aujourd'hui*
  les instruments: ☐ *la percussion: 1 - les lames.*
- fiche historique ☐ *l'essor de la percussion et les «Percussions de Strasbourg».*

informations musique et culture

MUSIQUE & CULTURE FORMATION

Renseignements et inscriptions:

MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Tél. 88 31 03 22.

Pour une éducation musicale vivante

CYCLES DE STAGES
animés par
Jos WUYTACK
disciple et continuateur de Carl Orff

- en région parisienne: 2e degré, *du 28 au 30 mars 87*
- en Alsace: 1er degré, *du 2 au 4 mai 87*

DIRECTION D'ORCHESTRE D'HARMONIE
et
PERFECTIONNEMENT INSTRUMENTAL
stages animés par
Jacques DESLOGES
Chef de la Musique de la Police Nationale

en Alsace, *du 7 au 12 juillet 87.*

«A Cœur Joie» organise un **Congrès de chefs de chœurs** avec Eric Ericson, à Lyon, du 20 au 22 mars 1987, ouvert à tous les chefs de chœurs. Renseignements: «A Cœur Joie», Service Activités - «Les Passerelles» - 24, avenue Joannès Masset - 69009 LYON - Tél. 78 83 19 61.

informations musique et culture

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 1/87 - Dépôt légal février 1987 - N° d'ordre 380/87
Commission paritaire N° 35.860

ISSN 0750-2079

MUSIQUE & CULTURE

mensuel

15, rue Hechner — 67000 STRASBOURG (FRANCE) — Tél. (88) 31.03.22
Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture

Série 29 - N° 4 - Janvier 1984 - 20 F Publication mensuelle

A tous ses amis et adhérents,
MUSIQUE ET CULTURE
adresse ses meilleurs vœux pour une année musicale bien remplie

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Un compositeur contemporain: François-Bernard Mâche	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
FICHE BIOGRAPHIQUE	• François-Bernard Mâche	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• François-Bernard Mâche: *Sopiana pour flûte, piano et bande*	page 5
FICHE LE MUSICIEN ET SA MUSIQUE	• François-Bernard Mâche et la nature	page 7
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de François-Bernard Mâche	page 9
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Discographie	page 13
	• Bibliographie	page 14
	• Informations MC	page 14
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 28** sera intégré à un numéro double le mois prochain	

4

François-Bernard Mâche

Elève de Messiaen, membre pendant une quinzaine d'années du Groupe de Recherches Musicales de la Radio dirigé par Pierre Schaeffer, ami de Xenakis, François-Bernard Mâche s'impose parmi les musiciens français contemporains comme un créateur original.

Pour Antoine Goléa [1], il apparaît comme le «penseur de la musique électroacoustique... Il y a, dans sa démarche électroacoustique, quelque chose qui tient à une sorte de métaphysique: tout en maniant souverainement les éléments techniques du langage, il ne veut absolument pas que ces éléments et leur organisation rationnelle prennent le pas sur une sorte de pur fluide vital, auquel il aspire avant tout.»

Les aspirations de François-Bernard Mâche semblent se rattacher à deux pôles d'intérêt essentiels, caractéristiques de sa personnalité musicale: la culture grecque (Mâche, docteur d'Etat ès Lettres et Sciences humaines, a durant un temps enseigné les lettres classiques, et notamment le grec ancien) et l'investigation scientifique à partir de l'ordinateur et de l'informatique. «Un compositeur sait toujours plus

(1) *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles* — vol. II, Ed. A. Leduc.

que son métier musical, précise F.-B. Mâche [2]. Ça n'a pas tellement de sens de vouloir être compositeur en ne sachant, comme certains praticiens, certaines gens de métier très habiles, que la musique. Parce que l'intérêt de la musique c'est d'être une part de la conscience, de l'intelligence, de la pensée. Je crois que toute forme de culture est nécessaire, qu'elle soit mathématique ou littéraire, pour la composition musicale.»

Ainsi qu'en témoignent nombre de ses œuvres, Mâche trouve – paradoxalement – dans la négation de l'idée que la musique se réduit à un langage, une source créative authentique. Il s'en explique lui-même, à propos de musique électroacoustique:

«La musique électroacoustique au départ est une technique. Evidemment elle nous a mis dans un autre contact avec le monde naturel, et cela a des conséquences importantes, même dans l'écriture purement instrumentale. Il y a, depuis une vingtaine d'années, une réévaluation de l'attitude humaniste qui faisait de la musique l'expression de sentiments individuels ou collectifs destinés à une société. La musique du XX^{e} siècle déroute souvent l'auditeur qui s'attend à y trouver une communication humaniste alors que, pour une grande part, elle se caractérise par une sorte de résurgence du sens sacré de la communauté de destins de l'humanité avec le reste de l'univers. Que la réduction sur le haut-parleur à une même identité des sons instrumentaux et des sons naturels ait pu fournir cette prise de conscience et l'accélérer, c'est vrai. Mais, même de grands musiciens antérieurs à l'ère du magnétophone, comme Stravinsky ou Varèse, avaient déjà cette attitude envers la musique, qui l'éloignait de la simple communication d'homme à homme...»

Le présent numéro de nos *Fiches* nous invite à explorer le monde sonore attachant de ce compositeur appelé à marquer de sa pensée originale la riche production du XX^{e} siècle. Cette découverte s'appuiera principalement sur une fiche biographique et sur une fiche centrée sur le thème: *François-Bernard Mâche et la nature;* la fiche analytique est consacrée à une de ses œuvres mixtes: *Sopiana,* pour flûte, piano et bande magnétique, dans laquelle Mâche met en œuvre sa conception de la pratique de modèles naturels (chants d'oiseaux enregistrés sur bande sur lesquels se «modèlent» les instruments). Avec les pages Musique à l'Ecole nous aborderons plus précisément l'aspect pratique et concret des enregistrements de sons et des montages.

(2) Entretien avec Gérard Gromer publié dans *Le Nouvel Alsacien* des 25-26 décembre 1983.

Suggestions pédagogiques:

1. François-Bernard Mâche:

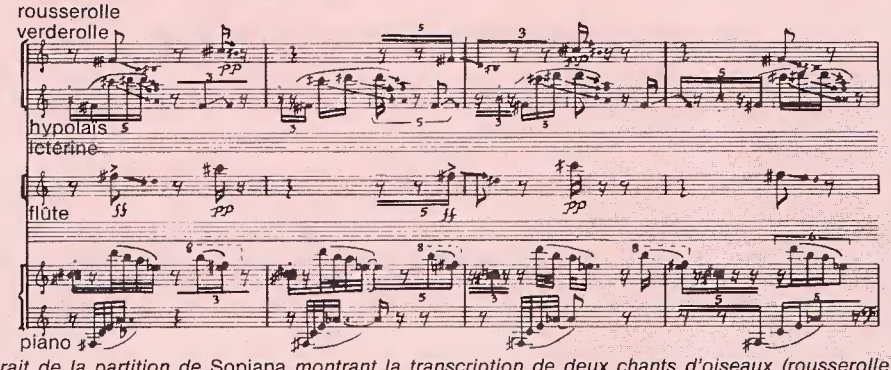
Nous pouvons retracer brièvement sa carrière, et donner un bref résumé de son œuvre et de ses options fondamentales: la musique doit constamment se ressourcer à sa base, l'inconscient humain. Celui-ci est partie intégrante de la nature, assimilant toutes les manifestations sensibles qui en émanent et les restituant sous forme de mythes, communs à toute l'humanité. En restant en prise directe avec la nature, la musique est assurée de vivre. Pour cela, Mâche intègre dans ses œuvres des «modèles naturels» parfois directement présents sur une bande magnétique, comme dans *Sopiana.*

2. Les chants d'oiseaux:

Ecoutons des chants d'oiseaux, comparons-les, à l'occasion d'une sortie par exemple (à défaut, il existe des disques consacrés aux chants d'oiseaux). Essayons de les décrire avec un maximum de précision.

3. Les chants d'oiseaux chez Mâche, en particulier dans *Sopiana*:

Caractérisons le chant de chacun des trois oiseaux présents dans cette œuvre (shama, rousserolle et hypolaïs) et montrons comment l'auteur les répartit dans l'œuvre: le shama est toujours soliste, les deux autres sont toujours ensemble.

- Dans *Sopiana,* la flûte et le piano se modèlent sur les chants d'oiseaux, ou les complètent, ou bien jouent en duo (la bande est alors silencieuse). Décrivons les différentes manières de jouer de chaque instrument.
- Ecoutons et comparons les climats et les timbres obtenus.
- L'écoute de l'œuvre peut susciter une réflexion sur ce que nous ressentons, sur l'image globale qui en émane pour nous et sur les éléments qui l'ont forgée. Cette réflexion pourra en outre enrichir les prolongements que nous apporterons à notre écoute dans le sens d'une action créative consciente.

Extrait de la partition de Sopiana *montrant la transcription de deux chants d'oiseaux (rousserolle et hypolaïs) présents sur la bande magnétique, combinée à l'écriture instrumentale de la flûte et du piano.*

Fiche biographique

François-Bernard MACHE
(né en 1935)

1935 : Naissance le 4 avril à Clermont-Ferrand dans une famille de musiciens.

1951–52 : Prix de piano et d'harmonie du Conservatoire de Clermont-Ferrand ; le jeune homme se passionne déjà pour la civilisation et la culture de la Grèce antique en même temps que pour les sons de la nature.

1955 : François-Bernard Mâche entre à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, où il obtient l'année suivante une licence de Lettres classiques.

1957 : Diplôme d'Etudes Supérieures en archéologie grecque. Premières compositions : *Duo* pour violon et piano, *Canzone I* pour 5 cuivres.

1958 : Agrégé ès Lettres ; Mâche entre au Groupe de Recherches Musicales de la R.T.F., dirigé par Pierre Schaeffer, et au Conservatoire de Paris, dans la classe d'Olivier Messiaen. Il participe à la réalisation des premiers films expérimentaux du Service de la Recherche de la R.T.F. avec *Prélude* pour bande magnétique et *Lanterne Magique* pour bande magnétique.

1959 : *Safous Mélè* cantate pour 9 instruments, choeur et voix de femmes et contralto solo, sur des poèmes de Sapho, où, pour la première fois, il propose des correspondances instrumentales aux éléments phonétiques d'un texte chantés simultanément. La même année, Mâche est chargé de cours d'Histoire de l'Art antique à l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris.

1960 : Prix de philosophie de la musique (classe de Messiaen) ; en composant *Volumes* pour 11 instruments et bande à 12 pistes, il affirme son intérêt pour l'oeuvre «mixte».

1961 : Il commence une 1ère version de *La Peau du Silence*, pour 30 exécutants, dédié à Olivier Messiaen (terminée l'année suivante), seconde expérience d'utilisation d'une structure linguistique (ici celle du grec moderne), et prenant pour modèle sonore un enregistrement de bruits de mer.

1962–63 : Professeur de Lettres au Lycée Marceau de Chartres puis au Lycée Pasteur de Neuilly sur Seine.

1963 : *Canzone II*, seconde version de *Canzone I*, Mâche participe au «Concert collectif» du G.R.M. avec *Synergies* pour 21 instruments et bande (dédié à Pierre Schaeffer) , *Terre de Feu* pour bande magnétique. Mâche s'écarte ensuite du G.R.M.

1964 : *Le son d'une voix* pour 16 instruments, oeuvre créée à Varsovie, utilisant un texte d'Eluard et sa «transposition» musicale facilitée par une analyse sonographique (1).

1965 : *Sporanges* pour clavecin et violon ; Mâche est reçu par Hermann Scherchen au studio de Gravesano (Suisse) et lui dédie *Soleil Rugueux* pour bande à 4 pistes. Il participe avec Francine Coursange et les frères Baschet à *Coïncidences*, expérience chorégraphique pour musiciens-danseurs.

1966 : Sur un texte d'Antonin Artaud, il compose *Nuit Blanche* pour bande et récitant pour la radio polonaise (oeuvre dédiée à Alain Cuny). Il écrit une 2e version de *La Peau du Silence*, pour 110 exécutants, créée au Festival de Varsovie.

1967 : *Canzone III* pour 7 cuivres, sorte de «traduction» musicale du sonnet de Ronsard sur la mort de Marie.

1968 : Professeur de Lettres au Lycée Louis-Le-Grand et professeur de grec ancien et d'analyse musicale au Middelbury College et à Sarah Lawrence College de Paris. *Canzone IV* pour 5 voix mixtes, à partir du même sonnet de Ronsard.

1969 : *Répliques*, expérience orchestrale avec participation du public muni d'appeaux, créée au Festival de Royan. *Rituel d'oubli* pour 20 instruments et bande, créé à Strasbourg et dédié à Marius Constant, oeuvre utilisant des enregistrements de toutes sortes de sons naturels, en particulier des chants d'oiseaux.

(1) : Sonographe : appareil permettant le repérage précis de la fréquence et de l'intensité des sons, et donnant une véritable «image du son» dans le temps.

MUSIQUE & CULTURE

1970 : *Danaé* pour 12 voix mixtes et percussionistes pour le Festival de Persépolis, dédié à Iannis Xenakis, et *Kemit* pour darbouka ou zarb solo (Royan), transcription authentique d'un solo de darbouka, instrument à percussion d'Egypte.

1971 : Création à Strasbourg d'une 3e version de *La Peau du Silence* pour 83 exécutants. *Agiba* pour bande (créé à la Maison de la Radio à Paris). *Nuit*, version sans texte de *Nuit Blanche.*

1972 : A partir de la bande d'Agiba, il compose *Rambaramb* pour orchestre, piano solo et bande (Maison de la Radio), puis *Korwar* pour clavecin et bande, dédié à Elisabeth Chojnacka, et créé à la Maison de la Culture de Bourges. La même année, il effectue un voyage dans le Sud-Est asiatique à Java et Bali.

1973 : Avec *Temes Nevinbür* pour deux pianos, deux percussions et bande, Mâche termine son «cycle mélanésien» (*Rambaramb, Korwar* et *Temes Nevinbür*). Dans ces trois oeuvres, la même bande magnétique, contenant des cris d'animaux, des chants d'oiseaux, le bruit de la pluie et des extraits de langue Xhosa (2), est donc successivement confrontée à trois types de formation instrumentale.

1974 : *Naluan* pour 8 instruments et bande, dédié à l'Ensemble XXe siècle et «explorant systématiquement le modèle des oiseaux» ; *Le Jonc à trois glumes* pour 41 instruments, dédié à Max Ernst ; *Maraé* pour 6 percussions amplifiées et bande, dédié aux Percussions de Strasbourg, utilisant des enregistrements de vent, vagues, claquements de feu... Il reçoit le prix Georges Enesco de la S.A.C.E.M.

1975 : *Solstice* pour clavecin et orgue positif. La revue «Argile» publie sa traduction du recueil de poèmes *Orientations* d'O. Elytis, poète grec contemporain.

1976 : *Parthenocissus Peverelliana* pour quatuor à cordes. Il dédie «aux autonomistes du monde entier» *Da Capo, une chronique de l'ère quaternaire,* «spectacle musical pour 10 comédiens», créé au Festival d'Avignon. Il produit une série d'émissions sur France-Musique : «Le musicien et son modèle».

1977 : *Kassandra* pour 14 instruments et bande pour Radio-France : Mâche y résume toutes les possibilités de combinaison de son naturel avec le son instrumental, dans une sorte de «cinéma pour l'oreille» ; *Areg* pour piano à 4 mains ou 2 pianos ; *Octuor op. 35* dédié à l'Octuor de Paris. Publication de sa traduction du recueil de poèmes *Six plus un remords pour le ciel* de O. Elytis.

1978 : *Aera* pour 6 percussions dédié aux Percussions de Strasbourg. Mâche est nommé président de la section française de la Société Internationale de Musique Contemporaine.

1979 : Professeur invité à l'Académie Sibélius à Helsinki. *Rituel pour les Mangeurs d'Ombre* (créé à Bordeaux), dont la seconde partie est *Danaé ; Amorgos* pour petit orchestre et bande (créé au Festival de Metz).

1980 : Il est reçu docteur d'Etat ès Lettres et Sciences humaines pour sa thèse sur *L'idée de modèle en musique aujourd'hui* réalisée sous la direction de Xenakis (Sorbonne). *Toïn Theoïn* pour 2 clarinettes ; *Andromède* pour orchestre, 3 pianos et double choeur, jalon essentiel de son oeuvre ; 4 *Phonographies* (*Regmin, Ianassa, Proteus, Speïō*) sur le thème de l'eau pour la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon. Professeur invité aux cours musicaux d'été à Pecs, Hongrie ; *Sopiana* pour flûte, piano et bande (chants d'oiseaux). Dès lors, Mâche applique dans son oeuvre les procédés de synthèse numérique des sons par ordinateurs, avec la création partielle d'*Hypérion*, sous le titre d'Extrait, au Festival de Lille, où il dirige un séminaire sur la synthèse numérique par l'Upic, machine du Ce.Ma.Mu. (3)

1981 : *Hypérion* pour synthèse numérique est créé au Forum des Halles ; *Nocturne* pour piano et synthèse numérique. Mâche enseigne à l'Université de Paris I «la composition musicale dans la biosphère». Invité au Symposium de Gand sur le compositeur dans la société.

1982 : *Anaphores* pour clavecin et percussion dédié à Charles Chaynes ; *Autonomie*, oeuvre pédagogique pour 2 percussions ou 2 pianos ; *Temboctou*, spectacle musical pour 9 chanteurs, petit ensemble instrumental, 1 processeur numérique et bande, créé à Colmar ; *Phénix* pour percussion, créé à Pekin.

1983 : *Aulodie* pour hautbois et bande. Publication de son essai esthétique *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion* (éd. Klinckieck) et des disques *Kassandra-Sopiana-Amorgos* (INA-GRM) et *Traditions anciennes de Bali* (coll. du Musée de l'Homme). Mâche est élu directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg.

(2) : Les Xhosa, peuple bantou d'Afrique australe, ont emprunté aux Hottentots des phonèmes claquants, les «clics».
(3) : UPIC : Unité Polyagogique d'Informatique et de Composition. CE.MA.MU : Centre de Mathématique Appliquée à la Musique.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

François-Bernard MACHE

(né en 1935)

François-Bernard Mâche poursuit en France une carrière de compositeur indépendant, à l'écart des chapelles, et son oeuvre bénéficie d'une audience internationale (1). La formation littéraire et linguistique de Mâche, s'alliant avec bonheur à sa passion de la musique et à son amour de la nature, a concouru à établir les bases solides d'un langage musical personnel. Par ailleurs, le compositeur trouve dans sa profonde connaissance de la Grèce antique et archaïque, entre autres, des thèmes d'inspiration puissants et originaux (2). Avant de nous intéresser à l'oeuvre de F.-B. Mâche, nous situerons brièvement le compositeur dans la création musicale contemporaine.

I. FRANÇOIS-BERNARD MACHE DANS SON SIECLE

La position de Mâche vis-à-vis des principaux mouvements musicaux d'après-guerre se définit soit en termes d'opposition, soit en termes de vigilance. Nous verrons que les choix esthétiques du compositeur le rattachent plus à quelques grandes figures de notre siècle qu'à une quelconque école.

Mâche, trop épris de l'imprévisibilité du phénomène sonore, de ce qu'il nomme «la force mythique des sons» ne pouvait en aucun cas adhérer à l'esthétique post-webernienne de Boulez, Stockhausen, Berio, etc. Celle-ci étendant la notion de série à tous les «paramètres» sonores, consacrait pour lui une sorte de dictature de l'écriture musicale sur le monde des sons.

L'attitude du musicien envers Pierre Schaeffer et le Groupe de Recherches Musicales, auquel il participa de 1958 à 1963 (1), est plus nuancée. Il trouve dans les choix de l'électro-acoustique une écoute nouvelle du son, une recherche de timbres et de sonorités inouïs, qui «n'entre pas dans les structures d'ordre si commodes et rassurantes». Mais Mâche s'écarte bientôt du G.R.M. car pour lui le parti-pris d'«écoute réduite» coupant le son naturel de toute référence anecdotique (le rendant donc méconnaissable), et la tentative de théorisation que constitue le *Solfège de l'Objet Sonore* dénotent un maintien condamnable du clivage traditionnel entre nature et culture.

Bien que Mâche trouve intéressante la démarche de John Cage par la liberté qu'elle accorde aux sons, il ne peut souscrire à ce qu'il juge constituer une démission du musicien face au monde sonore qu'il met en branle.

F.-B. Mâche se rattache en fait à une lignée de compositeurs dont les noms, indépendamment de Schoenberg ou des néo-classiques, ont marqué le XXe siècle : Debussy, Varèse, Messiaen, Xenakis, auxquels nous pouvons ajouter les bruitistes italiens, le jeune Stravinsky, le Bartok de certaines oeuvres et le Jolivet de Mânâ. Avec eux, il partage cette liberté dans la forme, cette passion du timbre et ce sens de la magie sonore résultant d'une écoute de la nature et des musiques extra-européennes : «la musique existe dans la nature et nous autres musiciens nous ne sommes guère que des intermédiaires.» (3)

II. FONDEMENTS DU LANGAGE DE MACHE : LES DAUPHINS D'ARION

«Arion chanta, debout à la proue du navire en s'accompagnant sur la lyre, puis il se jeta tête première dans la mer. A l'insu des pirates, les dauphins amis d'Apollon étaient venus entourer le navire, attirés par la musique, et l'un d'eux emmena Arion en direction de Corinthe en le prenant sur son dos.» (4)

Le mythe d'Arion est symbolique : pour F.-B. Mâche, la musique doit constamment s'abreuver à sa source mythique, inconsciente (2), et puiser dans les phénomènes sonores naturels qui nous entourent et dont elle n'est qu'une émergence. Pour échapper aux pirates, le musicien Arion doit plonger dans la mer afin d'être sauvé par les dauphins : la culture (Arion) ne peut se dissocier de la nature (la mer, les dauphins) sous peine d'être menacée de mort ; l'homme créateur ne peut être séparé d'une nature dont il fait partie.

Par l'intermédiaire de son étude «zoomusicologique», Mâche trouve une confirmation à son intuition que la séparation entre nature et culture est artificielle et caduque. En effet, beaucoup d'«archétypes sonores» présents dans la musique (galop, ostinato, bourdon, etc) se retrouvent dans le monde animal, qui produit même des formes sonores très voisines des formes musicales humaines : ainsi la forme de tel chant d'oiseau présente une ressemblance frappante avec celle d'un tableau du *Sacre du Printemps* de Stravinsky (5). Enfin, il s'avère que la nature offre par elle-même des modèles sonores proprement «musicaux» : certains «concerts» d'oiseaux ou de batraciens, certaines imitations d'un oiseau par un autre n'ont semble-t-il pas d'autre objet qu'eux-mêmes. Pour Mâche, il existe donc des musiques dans la nature, qui méritent de servir de modèle au compositeur. En basant sa musique sur le principe du modèle pris dans la nature, Mâche fait de son art un art réaliste et non pas un art «impressioniste».

III. ELEMENTS DE SON LANGAGE MUSICAL :
COMMENT ARION CHEVAUCHE LE DAUPHIN

«La pratique du modèle commence par son choix, et c'est là que la responsabilité du compositeur est engagée de la manière la plus décisive : il doit s'en remettre à son intuition pour discerner l'essentiel de l'accessoire. Définir à priori les critères du «bon modèle» reviendrait à soumettre le subconscient aux catégories rationnelles. Le bon modèle se mesure aux musiques qu'il suscite, et ne saurait être défini universellement.» (6)

Les modèles que le compositeur choisit sont multiples :

— L'homme et ses langages : poèmes en Grec ancien (Sapho) ou moderne (Séféris), en Français (Eluard, Ronsard), langage Xhosa (7), etc. ou mélanges de langues diverses, brouhahas, etc.

— Les sons d'origine inerte : pluie, tonnerre, vent, feu, océan, cours d'eau.

— Les modèles animaux : cétacés, mammifères terrestres, insectes, crustacés, oiseaux de multiples espèces (merle, étourneau, fauvette, rousserolle, shama, etc.). Cette démarche, proche de celle de Messiaen, en diffère par le fait que la pratique du modèle n'a plus rien d'une transcription instrumentale : l'oiseau est un instrument comme un autre intégré dans une musique.

Comment ces modèles sont-ils employés ? On peut distinguer trois principales «pratiques» du modèle naturel chez Mâche :

1) Les sons naturels seuls sont agencés sur la bande magnétique selon la volonté du compositeur : c'est le cas de *Prélude, Lanterne Magique, Terre de Feu, Nuit, Soleil Rugueux* et *Agiba*. L'oeuvre est donc ici un remodelage de la nature.

2) Le modèle est utilisé «tel quel» sur une bande et confronté à des instruments ou des voix en direct ; c'est le cas de presque toutes les oeuvres «mixtes» du compositeur: *Kassandra*, où 14 instruments (y compris des instruments anciens) s'associent à une bande contenant des sons d'orage, de ruisseau, d'insectes, un extrait de répétition d'orchestre, des murmures, etc., en une sorte de «cinéma pour l'oreille» ; bien que les sons naturels y restent reconnaissables, ils ne peuvent plus se dissocier des sons instrumentaux. De même, dans les trois pièces du cycle mélanésien (*Rambaramb, Korwar* et *Temes Nevinbür*), une même bande (celle d'*Agiba*) est juxtaposée successivement à trois effectifs différents: 1 orchestre symphonique, 1 clavecin (et ses doubles enregistrés) et 2 pianos et percussion. Comme dans *Rituel d'oubli, Naluan, Sopiana, Marae*, etc., les rapports qui existent entre les parties instrumentales et les sons enregistrés font que l'oeuvre est à la fois la transposition du modèle et son calque. Dans tous les cas, la combinaison sons naturels-sons artificiels en entités précises et finies produit des «objets sonores» qui n'existent pas dans la nature et qu'aucun instrument ne peut émettre.

3) Le compositeur extrait des «lois abstraites» du modèle choisi et les applique à une musique instrumentale ou autre. Deux cas se présentent alors :

a) La transposition arbitraire des «formants» du modèle (par exemple, les consonnes et les voyelles d'un texte) en des sons instrumentaux ou vocaux : les *Canzones III* et *IV* sont ainsi bâties sur un poème de Ronsard. Dans cette dernière, les voix chantent des phonèmes tirés du texte, mais non le texte lui-même, devenu méconnaissable. Une démarche analogue est à la base de *La Peau du Silence* (poème en Grec moderne) et du *Son d'une voix* (poème d'Eluard). Un mouvement de la cantate *Safous Mélè* fait coexister le texte de Sapho avec sa traduction musicale aux instruments.

b) Le modèle peut fournir une «forme globale» à l'oeuvre : *La Peau du Silence* (transposée à partir d'un enregistrement de bruits maritimes), ou une «enveloppe» aux sons : *Aulodie* pour hautbois et bande (grâce au processeur numérique, l'auteur imprime aux sons enregistrés la forme de sons naturels).

Ces méthodes sont parfois employées simultanément, comme dans *La Peau du Silence*, le «cycle mélanésien» et *Safous Mélè* par exemple, ou *Andromède*, l'un des chef-d'oeuvres de Mâche. Dans certaines de ces oeuvres, il n'a cependant pas employé de modèle : outre ses premières compositions (*Duo, Canzones I* et *II*), c'est le cas de *Répliques, Le Jonc à trois glumes, Solstice, Areg* et *Aera*.

Pour conclure, nous ajouterons simplement que F.-B. Mâche fait sienne la pensée d'un théoricien chinois anonyme : «Le Ying et le Yang engendrent tout ce qui existe dans le monde, y compris la musique. Le vent souffle, l'océan murmure, l'oiseau chante, l'homme fait de la musique».

(1) cf. notre fiche biographique ci-jointe.
(2) cf. Danaé, Kassandra et Andromède, «triptyque d'oeuvres totalement intuitives qui essaient d'être une émanation de l'inconscient, avec parfois un côté un peu onirique».
(3) F.-B. Mâche : «Le son et la musique», in : Mercure de France, nov. 1963 p: 582.
(4) F.-B. Mâche : «Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion» éd. Klincksieck, 1983 p: 1.
(5) Ibid., p: 78 à 82 : l'auteur fournit de nombreux autres exemples de ces analogies.
(6) Ibid., p: 115.
(7) Langue bantoue d'Afrique australe empruntant des phonèmes claquants (les clics) aux Hottentots.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Té.(88) 31.03.22
Reproduction interdite Imprimerie Spéciale de l'Editeur

ISSN 0750-2079

MUSIQUE & CULTURE

mensuel

15, rue Hechner — 67000 STRASBOURG (FRANCE) — Tél. (88) 31.03.22
Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture

Série 30 - N° 2 - Novembre 1984 - 22 F Publication mensuelle

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Venise musicale de 1750 à nos jours Luigi Nono	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
FICHE HISTORIQUE	• Venise musicale de 1750 à nos jours (fiche double)	page 3
FICHE BIOGRAPHIQUE	• Luigi Nono	page 7
MUSIQUE A L'ECOLE	• Musique de notre temps: une approche créative	page 9
FICHE ANALYTIQUE	• Luigi Nono: ... *sofferte onde serene...*	page 13
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 35** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

Venise musicale de 1750 à nos jours
Luigi Nono

Ce mois-ci nous vous proposons de poursuivre le voyage musical à Venise entamé avec nos numéros de février-mars 1983 et de novembre 1983.

Après avoir suivi pas à pas l'extraordinaire histoire de la Venise musicale depuis l'éclosion d'une musique autochtone jusqu'au développement d'une école vénitienne moderne en passant par les siècles prestigieux illustrés avec un éclat particulier par les figures de Monteverdi et de Vivaldi, il nous reste à évoquer la période de déclin que connaît la Cité des Doges à la fin du XVIII^{e} siècle, le XIX^{e} siècle, sombre et agité, et enfin le brillant renouveau musical qui s'affirme au XX^{e} siècle.

De nos jours, Venise a renoué avec la grandeur de son passé artistique, notamment par sa participation active au développement et au rayonnement de la musique contemporaine; des institutions telles que le Conservatoire B. Marcello, le théâtre de La Fenice, le Festival International de la Musique Contemporaine (Biennale de Venise) apportent leur dynamisme à ce mouvement; des compositeurs tels que G.F. Malipiero, B. Maderna, L. Nono, G. Sinopoli s'imposent par leur force créatrice.

Cette étude nous offre de plus l'occasion de nous familiariser avec la musique contemporaine italienne, et plus précisément avec l'œuvre d'un des compositeurs vénitiens les plus originaux: Luigi NONO (né en 1924).

Des «trois mousquetaires» (c'est ainsi qu'Antoine Goléa parle de P. Boulez, K. Stockhausen et L. Nono) qui ont conduit l'important mouvement d'avant-garde de l'après-guerre, à partir de 1945, Nono apparaît comme le plus isolé, le plus solitaire. Figure à tous égards exceptionnelle, ce musicien d'une pureté et d'une intransigeance fascinantes n'a cessé de lutter pour une expression de plus en plus authentique de sa personnalité et de rester fidèle à son combat à la fois idéologique et musical.

Outre la fiche historique sur la Venise musicale de 1750 à 1984, nous trouverons donc dans ce numéro des notes sur la vie et l'évolution créatrice de Luigi Nono, ainsi qu'un guide d'écoute d'une de ses œuvres marquantes centrée sur le piano et l'utilisation des techniques électroacoustiques: ... *sofferte onde serene...* Avec *Musique à l'école* nous créerons nous-mêmes des séquences musicales s'inspirant directement de certaines techniques utilisées par les compositeurs contemporains, la répétition, l'introduction d'éléments aléatoires.

Suggestions pédagogiques:

1. Venise de 1750 à nos jours

Contexte

a - Cette longue période de **l'histoire musicale de Venise** est riche d'événements; illustrons-en les principales étapes (gravures, textes):

- les dernières décennies de paix; le délabrement politique et économique; le Carnaval;
- Bonaparte, la campagne d'Italie et la fin de la République de Venise;
- la période autrichienne et le nationalisme italien;
- Venise dans l'unité italienne;
- La Venise moderne: Venise ville des touristes, des amoureux et des poètes; mise en valeur des trésors du passé; Venise confrontée à l'industrialisation de la région (pollution, niveau des eaux, etc...).

b - **L'histoire artistique de la Cité des Doges** suit une évolution comparable à son histoire politique et économique; nous pouvons de même la retracer:

- les derniers grands artistes vénitiens au XVIII^{e} siècle: Canaletto, Guardi, Tiepolo, Goldoni, Galuppi; le règne absolu de l'opéra;
- Venise toujours lieu de spectacles au XIX^{e} siècle; absence de création propre et décadence de la vie artistique;
- Venise thème d'inspiration: musique, littérature, poésie (Musset, Stendhal, Th. Mann, Byron, Th. Gautier, P. Loti, Proust, D'Annunzio...); Venise «objet»;
- Le renouveau artistique de Venise au XX^{e} siècle (musique, cinéma, danse, théâtre...); Venise de nouveau pôle d'attraction international et acteur de la vie culturelle.

c - **La Venise musicale** *(cf. fiche historique)*

- Galuppi: situons ce compositeur dans la vie musicale de sa ville au XVIII^{e} siècle;
- Venise au XIX^{e} siècle:
  - absence de création musicale mais vigueur de la vie théâtrale lyrique surtout grâce au théâtre de La Fenice;
  - l'opéra italien tribune de contestation politique avec Verdi (dont beaucoup d'opéras sont créés à La Fenice);
  - Lieu de pèlerinage: Schumann, Liszt, Wagner (qui vient y mourir), Fauré.
- Venise au XX^{e} siècle:
  - le renouveau créatif avec Malipiero, Maderna, Nono, Sinopoli;
  - le renouveau de la vie musicale avec les ensembles musicaux, le Conservatoire B. Marcello, la Biennale de Venise, les théâtres, etc...

2. Luigi NONO (1924) *(cf. fiche analytique)*

- Replaçons ce compositeur dans le mouvement contemporain et dans le renouveau musical de Venise depuis Malipiero. Retraçons brièvement sa vie et sa carrière à la lumière de son engagement politique et moral, et citons ses principales œuvres.
- Décrivons les principaux genres de musique abordés par Nono: – la musique chorale, – la musique de chambre avec ou sans voix, – la cantate, – l'opéra et les genres voisins, – la musique électroacoustique, la musique «mixte» (instruments ou voix avec bande magnétique).
- Nono et le post-sérialisme: montrons l'évolution d'un musicien parti du dodécaphonisme de Webern pour aboutir à un langage élargi utilisant des moyens multiples.

3. «... sofferte onde serene...» (1976) *(cf. fiche analytique)*

- Pour aborder cette œuvre, décrivons d'abord le contexte géographique où l'auteur la place: l'île de la Giudecca face à Venise. De l'île, on voit la ville, ses nombreux clochers, ses monuments, etc... On reçoit également de multiples sons de cloches qui viennent non seulement de Venise mais aussi des îles de la Lagune.
- Ecoutons de larges extraits de l'œuvre en essayant de découvrir la présence de l'«autre piano», celui qui se trouve sur la bande magnétique.
- Essayons de nous pénétrer de cette étude des résonances qui cherche à éveiller en nous des «résonances» et des «mémoires», de même que les cloches de la Giudecca évoquent pour Nono les événements de la vie humaine et les états d'âme qu'ils suscitent.

musique à l'école

MUSIQUE CULTURE

Février 1987 - Série 32 - N° 2

Varèse jouant de son gong.

à propos d'Edgard Varèse, du rythme et de la percussion

Après avoir débuté la nouvelle année par un grand «classique», Ludwig van Beethoven, *MUSIQUE A L'ECOLE* s'attache à l'une des personnalités les plus révolutionnaires de notre siècle: le compositeur franco-américain Edgard VARESE (1883-1965). Le contraste entre les deux créateurs n'est cependant pas si grand qu'on pourrait le croire, car ils furent tous deux souvent incompris et considérés comme «avant-gardistes» par leurs contemporains respectifs, ne devenant des «valeurs sûres» que tard dans leur vie ou après leur mort.

Ce qui rapproche aussi Varèse de Beethoven, c'est, entre autres, l'extraordinaire puissance émotionnelle de leur œuvre, animée par une immense foi en l'homme et en son pouvoir de création, ainsi que par la soif de découvertes sonores, le souci de «donner une voix à son siècle».

1 *Edgard Varèse (1883-1965)*

Né à Paris le 22 décembre 1883 et mort à New York le 6 novembre 1965, Edgard (ou Edgar) Varèse composa la majeure partie de son œuvre aux Etats-Unis entre 1920 et 1936 (cf. fiche biographique).

Edgar ou Edgard? Les orthographes du prénom sont indifféremment employées par Varèse dans la signature de ses lettres et de ses partitions...

Nous en choisissons une: Edgard.

Bien que faisant partie de ce «flot américain», *Ionisation* pour 37 instruments à percussion fut composé à Paris entre 1929 et 1931. Entre autres chefs-d'œuvre de Varèse, retenons aussi *Amériques* (1920-21), «colossale éruption de musique» (H. Halbreich), *Hyperprism* (1922-23), grand pas audacieux dans le monde des sonorités et des combinaisons de timbres inouïes, *Intégrales* (1923-25), véritable modèle du style de Varèse, dans lequel il atteint l'équilibre entre la force de ces nouvelles sonorités et la rigueur de la forme musicale, *Arcana* (1926-27), inspirée par les alchimistes de la Renaissance et dont le compositeur dit: «C'est peut-être dans *Arcana* que vous trouverez vraiment ma pensée»...

En dépit de l'incompréhension de la majorité de ses contemporains, Varèse, à travers ces œuvres, ne cessa d'innover dans le domaine sonore, trouvant avec les seuls instruments traditionnels des sonorités qui évoquent celles qu'inventera plus tard la musique électro-acoustique.

Pendant près de quinze années (1934-1948), Varèse subit une dramatique dépression morale et physique, dont seul émerge *Density 21,5* (1936) pour flûte seule, «grand cri d'une âme déchirée»... Cette «traversée du désert» aboutit justement à *Déserts* (1950-52, version définitive en 1961), œuvre où pour la première fois des instruments jouaient en direct en même

temps qu'était diffusée une bande magnétique avec les sons des mêmes instruments préalablement traités dans les studios de la RTF à Paris: Varèse pouvait enfin réaliser son rêve, qui était d'accéder à des moyens de composition entièrement nouveaux, rêve qui sous-tend sa réflexion suivante: «L'élan émotif qui pousse un compositeur à écrire ses partitions contient le même élément poétique qui incite l'homme de science à faire des découvertes.»

En 1957, c'est le fameux *Poème Electronique,* composé pour le Pavillon Le Corbusier – Xenakis à l'Exposition de Bruxelles, véritable chef-d'œuvre de musique électroacoustique (originellement diffusé sur 400 haut-parleurs!) et qui conclut la production du compositeur.

L'œuvre d'Edgard Varèse a exercé une profonde influence sur la musique composée après 1945 et tous les compositeurs lui ont rendu hommage.

2 *jouons des rythmes*

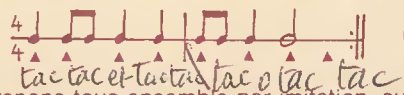
Dans les activités suivantes, nous allons nous consacrer entièrement au rythme. A travers un montage rythmique, nous nous initierons ainsi au monde du rythme «pur» (sans mélodie). D'autre part, cela nous introduira de manière active à *Ionisation* de Varèse, œuvre basée sur le rythme et la percussion.

a polyrythmie:

- Nous battons tous ensemble une pulsation régulière en noires (♩ = 100 à 120). (Cette pulsation sera ensuite confiée à un enfant ou un petit groupe d'enfants.)
- Voici un premier rythme: ①

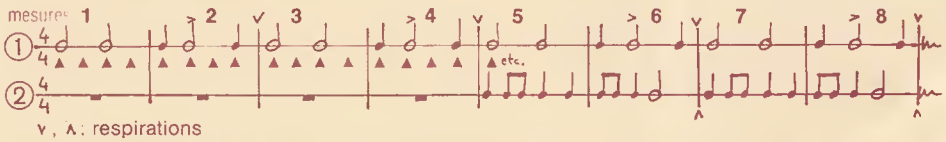
(reprendre plusieurs fois)

  Nous l'apprenons tous ensemble, par imitation, en marquant bien la syncope dans la 2e mesure (avant même d'aborder la notion ou même le terme de syncope), l'un de nous étant chargé de la pulsation. Ce rythme ① sera ensuite confié à un premier groupe.

- Le deuxième rythme nous fait entendre des croches: ② 

(reprendre plusieurs fois)

  De la même façon, nous l'apprenons tous ensemble par imitation, sur une pulsation en noires régulières. La blanche qui termine la 2e mesure devra bien «tenir» 2 temps avant la reprise. Ce rythme ② sera ensuite confié à un deuxième groupe.

- A présent, nous formons deux groupes: le 1er groupe jouera le rythme ① et le 2e groupe jouera le rythme ②, accompagnés par la pulsation de noires. Le 1er groupe partira seul, jouant 4 mesures avant l'entrée du 2e groupe:

∨, ∧: respirations

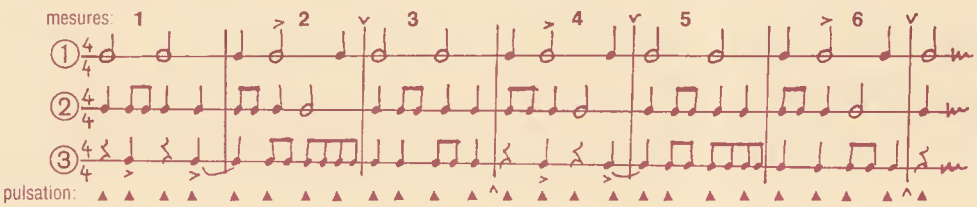
  Sans prétendre à être véritablement polyrythmique au sens propre du terme – les rythmes ① et ② étant trop complémentaires –, cette combinaison nous initie à la superposition de rythmes différents de même carrure (ici, une carrure de 2 mesures).

- Pour les plus courageux, voici un 3e rythme, beaucoup moins facile, en 3 mesures, avec contretemps et syncopes:

(reprendre plusieurs fois)

  Dans cette séquence, la carrure par 3 mesures nous donnera un sentiment de déséquilibre. Les contretemps et syncopes seront bien marqués et soigneusement mis en place avant d'effectuer le montage à 3 rythmes ci-après.

- En nous divisant en 3 groupes, nous édifions un nouveau montage, plus complexe, dans lequel le rythme ③ chevauche, par sa carrure à 3 mesures, les rythmes ① et ②, cadrés sur 2 mesures. Ainsi, en superposant ces 3 rythmes, nous «retombons sur nos pieds» toutes les 6 mesures:



- Pour aider notre apprentissage, nous pourrons nous accompagner d'une pulsation en blanches régulières (1 exécutant). L'un de nous pourra également marquer le 1er temps de chaque mesure.
- La richesse rythmique apportée dans ce montage par le chevauchement des carrures apparaît clairement lorsque l'on compare les trois combinaisons rythmiques des mesures 1 + 2, 3 + 4 et 5 + 6.
- Cette richesse sera renouvelée si nous choisissons des timbres différents pour chaque groupe: «frappés» différents (dans les mains, sur genoux...), onomatopées différentes, percussions sur bois, sur métal, sur peau, etc.
- Nous pouvons également varier les nuances d'exécution, par exemple:
  - 1er et 2e groupes: alternance *piano* et *forte* toutes les deux mesures (nuances inversées pour les deux groupes);
  - 3e groupe: alternance *piano* et *forte* toutes les trois mesures.

  (Nous veillons à ce que la régularité du tempo ne pâtisse pas des changements de timbre et de nuance.)
- Lorsque la mise en place du montage est réalisée, nous pouvons ne plus marquer comme avant les pulsations en noires et en blanches et le 1er temps de chaque mesure. L'exécution en sera agrémentée musicalement.

b nous apprenons (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* nos 41 à 45):

- Dans tout le § a, nous avons joué des rythmes compris dans la mesure à 4/4 (ou 4/𝄵). Pour découvrir cette mesure, nous reprenons le rythme ① accompagné à la fois par la pulsation régulière en noires et la marque du 1er temps de chaque mesure, avec 2 sonorités différentes pour chacun des 2 «frappés». Nous constatons ainsi que chaque «frappé» du 1er temps arrive tous les 4 temps; il s'agit donc d'une mesure à 4 temps avec une noire par temps: 4/𝄵 .
- En comptant la durée de chaque valeur de note, nous pouvons écrire le rythme ① sur une ligne avec l'indication de mesure 4/𝄵 (4/4) (Ex. 1).
- En nous exerçant à frapper une succession de noires dans une mesure à 4/𝄵 , nous nous rendons compte que, de façon instinctive, nous frappons un peu plus fort non seulement le 1er temps de chaque mesure, mais aussi le 3e temps: nous découvrons ainsi les temps «forts» de la mesure à 4 temps, le 1er et le 3e. Le 2e et le 4e temps sont donc, par opposition, les temps «faibles» de cette mesure.
- A présent, isolons et jouons, dans le rythme ①, la seconde mesure seule. Nous constatons que la blanche est frappée sur un temps «faible», le 2e, et tenue sur un temps «fort», le 3e. Cela produit un sentiment d'allant, d'avance rythmique (voire de déhanchement) très caractéristique: nous découvrons la **syncope.** (Remarquons que l'accent sur la blanche met justement en valeur la syncope.)
- Découvrons la valeur de note qui correspond à un seul «frappé» par mesure, celle qui «remplit» toute la mesure à 4/𝄵 : la ronde 𝅝, égale à deux blanches ou à quatre noires. Battons une succession de rondes en comptant quatre temps par note.
- Après avoir pris conscience de ces différentes notions et les avoir intégrées, nous pouvons reprendre notre montage et en améliorer l'exécution.

3 *Ionisation d'Edgard Varèse*

Ionisation (1929-1931) est la première œuvre composée en Occident pour percussion seule ❶ et qui ne fasse référence à aucun folklore: Varèse est ici encore un précurseur. L'œuvre est écrite pour 37 instruments à percussion joués par 13 musiciens. Varèse autorisa également une version à 6 exécutants pour les «Percussions de Strasbourg».

Claude Rostand présente ainsi *Ionisation:* «Conçue pour un ensemble sonore dont les trois grandes familles sont le bois, le métal, et la peau, Varèse édifie une saisissante construction qui, selon les suggestions du titre, évoque «des événements ou des processus physiques et chimiques (...)» ❷.

L'emploi de 2 sirènes et de certains autres instruments, comme le *lion's roar* et les *cencerros* (cf. chap. suivant et fiche analytique) confère à l'œuvre une grande originalité sonore. Après une introduction, nous entendons le rythme suivant, au tambour militaire, accompagné par les bongos:

Dans les cinq épisodes, d'une durée totale de 6 mn 1/2, Varèse a peut-être voulu traduire, du moins inconsciemment, le foisonnement angoissant des bruits et des rythmes du monde moderne.

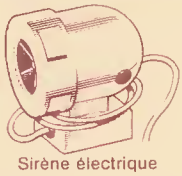
Tambour militaire

❶ Le compositeur cubain Amadeo Roldan précéda néanmoins Varèse avec ses *Ritmicas* (1930) d'inspiration folklorique.

❷ Disque CBS 575.695: œuvres de Varèse dirigées par Robert Craft.

Ce foisonnement aboutit à une sorte d'explosion sonore culminant sur un hurlement *fortissimo* des sirènes: c'est l'«ionisation» des composants musicaux, comparable à l'ionisation chimique d'une solution ou d'un gaz. Une récapitulation apaisée termine l'œuvre.

L'audition d'*Ionisation* nous amène tout naturellement à nous pencher sur le monde extraordinaire de la percussion.


Sirène électrique

4 *la percussion*

- A l'écoute d'*Ionisation,* essayons d'identifier le maximum d'instruments employés par Varèse dans cette œuvre (cf. fiche analytique).
- Y a-t-il des instruments à percussion très connus auxquels Varèse n'a pas eu recours? – Les timbales, les instruments à lames («claviers»): xylophone, carillon, vibraphone... Ces «exclus» sont tous des instruments à sons déterminés. Varèse fait appel néanmoins au piano, au glockenspiel à clavier et au jeu de cloches suspendues.
- Que penser de la présence du piano dans cet ensemble de percussion? – N'oublions pas que le piano est un instrument à cordes frappées, et Varèse le considère comme un instrument à percussion. En cela il ne fait que suivre l'exemple de Stravinsky (*Noces*) et de Bartók (*Musique pour cordes, percussion et célesta*). D'ailleurs le piano n'entre que vers la fin de *Ionisation,* en même temps que les cloches et le glockenspiel, ne jouant aucune mélodie mais des *clusters* (grappes de sons conjoints attaqués simultanément) et des accords de résonance des métaux (cf. fiche analytique).
- De même, les deux sirènes, qui ne sont pas des instruments à percussion au sens propre du terme, sont employées par Varèse pour obtenir des «courbes» sonores, paraboles et hyperboles, seul élément de variations de hauteurs dans l'œuvre, et qui lui apportent son intensité émotionnelle unique.
- Nous pouvons à présent trouver un classement pour tous ces instruments:

  Peaux: timbales, tambour, grosse caisse, caisse claire, tambourin, bongos, caisse roulante, tarole, tumba...

  Métaux: cymbales, tam-tam, gongs, cloches, cencerros, glockenspiel, célesta, vibraphone...

  Bois: xylophones, marimba, wood-block, blocs chinois...

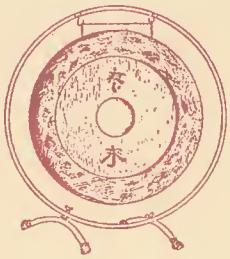
  Accessoires: fouet, guiros, claves, grelots, maracas, castagnettes, enclumes... (les accessoires se répartissent eux aussi en fonction de leur matière).

- Y a-t-il d'autres classifications possibles? Par exemple:

  Instruments à sons déterminés: timbales, cloches, claviers (xylophone, carillon...)

  Instruments à sons indéterminés: tambours, gongs, grelots, wood-block...

  Remarque: Certains instruments extraordinaires classés parmi les «accessoires» ne sont pas des percussions à proprement parler: la sirène est une sirène électrique semblable aux sirènes de police, le jazzo-flûte est une flûte à coulisse, sans trous, qui permet des «glissandi» d'une note à l'autre; le tambour à corde (ou *lion's roar*) est une sorte de tom-tom grave muni d'une seule peau percée d'un trou dans lequel passe une corde colophanée retenue par un nœud: en frottant la corde de haut en bas avec la main ou une pièce de cuir, on entraîne la vibration de la peau, ce qui produit ce «rugissement de lion».


Tam-tam

- Essayons de retrouver l'histoire des principaux de ces instruments: d'où viennent-ils? Depuis quand existent-ils? Depuis quand sont-ils employés dans l'orchestre?

  Toutes les civilisations ont fait un large emploi de la percussion et il semble que l'apparition de ce genre d'instruments a précédé tous les autres dans la Préhistoire. Les danses sacrées, les cérémonies funéraires, les réjouissances profanes étaient toujours rythmées en frappant sur des objets au départ primitifs, puis de plus en plus sophistiqués. La percussion est même à la base de certaines cultures musicales très évoluées (Afrique, Indonésie), sans qu'elles négligent pour autant les autres familles d'instruments. En outre, les musiques militaires du monde entier en utilisent beaucoup.

  En Occident, la musique «savante» a très longtemps négligé les instruments à percussion. Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, seules les timbales sont admises dans l'orchestre, à quelques exceptions près❸. Au XIX[e] siècle, Berlioz y introduit les cloches (*Symphonie Fantastique,* 5[e] mouvement), Saint-Saëns le xylophone (*Danse Macabre*), etc. Vers la fin du siècle, l'emploi de la percussion se généralise et se diversifie (Debussy, Ravel, R. Strauss), mais ce n'est que dans le courant du XX[e] siècle que cette famille d'instruments acquerra ses «lettres de noblesse» avec Stravinsky, Bartók, Milhaud, le jazz... et Varèse.

Guiro

❸ Comme la grosse caisse, le tambour militaire et les cymbales, dont l'utilisation fut épisodique au XVIII[e] siècle.

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 2/87 - Dépôt légal: février 1987 - N° d'ordre 381/87 - Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Avril-Mai 1988 - Série 33 - Nos 4-5

Photo Geneviève Mâche

François Bayle créant un son

à propos de François Bayle et de la musique acousmatique

«Musique concrète», «musique électronique», «musique électroacoustique» ❶: autant de termes encore trop souvent enveloppés de mystère pour l'auditeur non initié. Pour notre part, heureusement, nous avons abordé ces musiques depuis longtemps (voir *Musique à l'Ecole* nos 15 et 20)... Mais voilà que vient s'ajouter un nouveau mot en «ique»: musique «acousmatique».

Rassurons-nous, cet adjectif d'*acousmatique* ne recouvre rien d'obscur. En résumé, il qualifie simplement la situation d'«écouter sans voir»: l'auditeur n'identifie pas la cause, l'origine «instrumentale» du son qu'il entend ❷. C'est, très généralement, le cas des musiques électroacoustiques, qui, fixées sur une bande magnétique, ne requièrent pas d'instruments ou de voix pour être diffusées ❸. Le rapport de l'auditeur à une musique acousmatique ne peut être le même que lorsque il voit, par exemple, un chef d'orchestre, des cordes, des flûtes, un piano, une guitare électrique, une chanteuse... (ou en les reconnaissant dans un enregistrement ou à la radio).

Champion de la musique acousmatique, inventeur de l'*acousmonium* ❷, François Bayle (né en 1932), compositeur, directeur du Groupe de Recherches Musicales ❷, nous donne l'occasion de découvrir son œuvre, dont les riches couleurs sonores pourront nous séduire, l'éloquence lyrique nous émouvoir, la puissance architecturale nous convaincre, l'expression poétique des mystères de la nature et de l'âme humaine nous attirer...

Auparavant, quelques propositions d'écoute nous amèneront à percevoir le monde qui nous entoure de façon plus consciente, plus affinée, plus sélective, puis à envisager, si nous le voulons, d'effectuer des prises de sons et de réaliser un montage sur bande magnétique.

1 *à l'écoute de notre monde*

Le monde sonore dans lequel nous vivons prend trop souvent la forme de pollutions sonores et cette agression quasi permanente de l'oreille amène nos tympans à se protéger, entraînant une quasi-surdité à certains moments... Mais pouvons-nous nous contenter d'une réaction aussi passive?

Afin de nous exercer à une écoute active, nous vous proposons une démarche requérant toute notre attention auditive.

a silence, on écoute...

- C'est durant la nuit que notre activité s'effectuera le plus aisément car nos tympans y seront moins sollicités par la multitude informe de bruits qui règne le jour. Ecoutons et différencions quelques sons:
  - *d'origine naturelle:* sons d'animaux (oiseaux, chiens, insectes...), de vent, de pluie, d'orage...
  - *d'origine humaine:* voix (paroles, cris, sifflements, chants, brouhahas...), sirènes, moteurs, cloches, musiques, bruits mécaniques, bruits de radio, télévision...
- Qualifions tous ces sons, trouvons des mots qui les décrivent avec le plus de précision possible. Essayons de les répertorier en fonction de leurs caractéristiques de: forme, couleur, grain, texture, allure... ❶, indépendamment de l'origine-même de ces sons.
- Nous pouvons nous aussi émettre des sons, principalement avec notre voix – parlée, criée, chantée, chuchotée ❹. A l'aide de nos mains, coudes ou pieds, nous pouvons également produire toute une gamme de sonorités, frappées ou frottées...
- A l'aide d'objets ou d'instruments de musique, nous rechercherons des sonorités originales, qui changent des sons qu'ils produisent habituellement.

b silence, on tourne... ❺

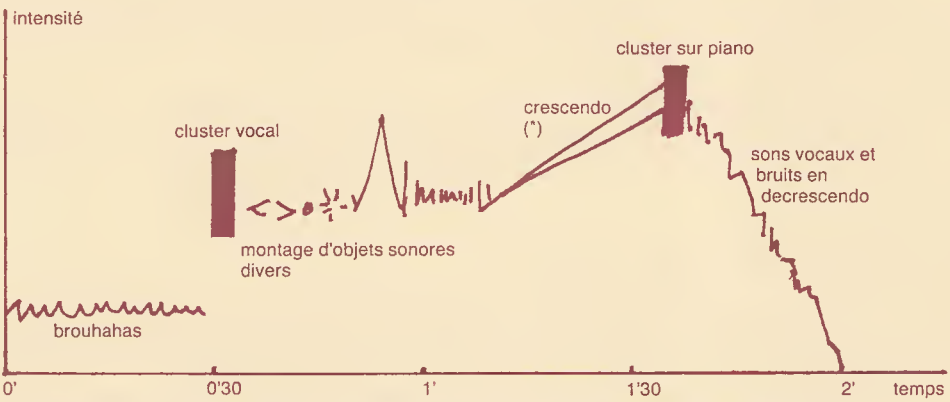
Après ce travail d'écoute, nous sommes naturellement amenés à passer au stade actif de la prise de son, puis, éventuellement, celui du montage sonore.

1 – **Prises de sons:** pour effectuer des enregistrements, nous avons besoin d'un minimum de matériels «audio»:
  - un magnétophone stéréo à bande, équipé si possible des deux vitesses de défilement 9,5 cm/s et 19 cm/s (il en existe des modèles portatifs pratiques);
  - un microphone stéréo, ou deux microphones mono, avec leur pied;
  - de la bande magnétique;
  - pour l'écoute des enregistrements, un amplificateur stéréo (on peut utiliser aussi l'ampli-tuner d'une bonne chaîne HI-FI) et de fils de raccordement au magnétophone.

- Dans un premier temps, concentrons-nous sur la prise de son proprement dite: la pose de la bande, la manipulation des micros et de l'appareil, la discipline du silence pendant l'enregistrement, le contrôle auditif de celui-ci...
- Ensuite, nous essaierons de retrouver les différents sons que nous avons répertoriés antérieurement et d'en réaliser l'enregistrement. Avant d'enregistrer nos propres productions sonores (vocales, «instrumentales»...), nous les «répéterons» afin de les améliorer, de les perfectionner...
- Dès cette phase initiale de la prise de son, nous chercherons à constituer d'emblée de courts «objets sonores» en associant des sons de natures différentes, par exemple: klaxon + aboiement, cri + coup et résonance d'un triangle, chant d'oiseau + porte qui claque, feuille de papier déchirée + «cluster» vocal ❹.

2 – Montage ❻

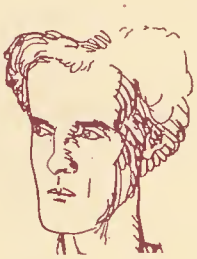
- Le plus important pour nous est de savoir quelle musique nous voulons réaliser: sera-t-elle statique, évolutive, contrastée...? aura-t-elle un caractère narratif, impressionniste, dramatique...?
- C'est ainsi que nous serons amenés à déterminer la forme générale que nous donnerons à ce court morceau, sa durée, et ce que nous «mettons à l'intérieur».
  A titre d'exemple, voici le plan d'un déroulement possible sur une donnée totale de deux minutes:



(*) prendre par exemple la résonance d'un cluster attaqué sur un piano, en collant la bande à l'envers

- Ensuite, nous «puiserons» dans notre réserve de sons et choisirons leur emplacement temporel dans la forme musicale globale puis commencerons notre montage... Nous n'hésiterons pas à revenir en arrière, à corriger les enchaînements peu satisfaisants... voire à recommencer certaines prises de son. L'important est d'être content de la musique que cela donne.
- Avec du temps, de la patience, de la concentration, nous sommes sûrs d'obtenir un résultat qui nous enthousiasmera et nous encouragera à recommencer... en étant peut-être plus ambitieux encore.
- Peut-être y a-t-il un club d'électroacoustique au Centre Culturel voisin: pourquoi ne pourrions-nous pas y participer? Sinon, pourquoi ne pas essayer de susciter la création d'un tel club? (Pour les plus grands, cela est également possible dans les Collèges et les Lycées).

2 découvrons François Bayle



Dessin de Jack Vidal

«Comme lire, écrire, compter, il faut encore apprendre à entendre et à voir, écouter et comprendre.» C'est ainsi que le compositeur François Bayle affirme une certaine approche - la sienne - de notre univers sensible, celle qui se proposerait d'en déchiffrer les secrets par une plus grande acuité perceptive, qui se poserait comme une nouvelle «géométrie du mystère...» ❼.

Né à Tamatave en 1932, François Bayle ❷ passe toute son enfance dans l'île de Madagascar, alors sous administration française. De ces quatorze années heureuses dans une nature luxuriante, François Bayle garde un esprit d'initiative, une ouverture de la sensibilité, une disponibilité d'esprit, un rapport aux éléments naturels... qui caractérisent sa personnalité et nous la rendent attachante.

Venu à Bordeaux en 1946, il y poursuit des études classiques tout en se formant à la musique, pratiquement en autodidacte. Nommé instituteur en 1954, le voilà à Paris, où il est marqué par ses premiers contacts avec la création musicale contemporaine - notamment avec la musique concrète, toute nouvelle. Il complète sa formation musicale auprès de Pierre Schaeffer, fondateur du Groupe de Recherches Musicales (GRM) ❸, et d'Olivier Messiaen, et en suivant les cours d'été de Darmstadt, en Allemagne (avec Stockhausen, notamment).

En 1958, il devient l'un des premiers membres du Service de la Recherche de l'ORTF (dont fait partie le GRM).

Ses qualités «d'animateur, de programmateur, de semeur d'idées et d'initiatives» (Michel Chion) lui valent de succéder à Pierre Schaeffer à la tête du GRM en 1966. Entre-temps, Bayle signe ses premières œuvres (qui sont aussi les dernières où il a recours, au moins partiellement, à l'écriture instrumentale), en particulier les *Trois Portraits d'un Oiseau qui n'existe pas* (1962), parmi lesquels *L'Oiseau chanteur* sera repris dix ans plus tard dans les *Trois Rêves d'Oiseau*.

Sous la direction de F. Bayle, le GRM prend un essor et un développement remarquables, qui iront s'accentuant après rattachement à l'INA en 1975 ❸.

Bayle compose alors en faisant appel exclusivement aux moyens «concrets» et électroniques ❶ - et, plus récemment, à ceux offerts par l'ordinateur -, restant toujours fidèle à l'esprit d'origine de la musique électroacoustique, tourné vers la découverte et l'écoute. A partir de 1966, sa production se répartit jusqu'à aujourd'hui en six périodes ❷ que jalonnent des œuvres marquantes:

I - 1966-70: les *Espaces inhabitables* font référence à Georges Bataille et à Jules Verne. Plus «baroque», la suite *Jeîta ou Murmure des Eaux,* en 17 mouvements, s'inspire des sonorités étonnantes d'une grotte au Liban.

II - 1970-73: *L'Expérience acoustique* (en 14 mouvements répartis en 5 volets) est une véritable exploration du monde acousmatique. Pour *La Divine Comédie*, d'après Dante, monument au «mythe de l'épreuve», et réalisée en collaboration avec B. Parmegiani, Bayle écrit *Le Purgatoire* et *Le Paradis Terrestre*, (tandis qu'ensemble ils composent *Le Paradis*).

III - 1973-75: cette période voit la mise au point par Bayle de l'*acousmonium* ❷, orchestre de haut-parleurs, dont les *Vibrations Composées* et surtout la *Grande Polyphonie* fournissent un premier champ d'expérimentation de projection spatiale.

IV - 1976-80: après *Camera Oscura, Erosphère* présente trois grands mouvements (*La Fin du Bruit, Tremblement de terre très doux* ❾, *Toupie dans le ciel*), articulés par des transitions (*Eros bleu, rouge et noir*), dans lesquels Bayle utilise pour la première fois l'ordinateur du GRM.

V - 1980-85: les nouvelles possibilités technologiques (de la synthèse numérique notamment) sont explorées dans la suite *Son-Vitesse-Lumière,* en 5 parties, son œuvre la plus ambitieuse jusqu'à présent. *Les Couleurs de Nuit,* en 9 mouvements enchaînés, consacrent «le mariage subtil des sons musicaux (...) et des bruits naturels ou électroniques (...)» (voir paragraphe 3).

VI - 1985-88: la suite *Aéroformes,* en 3 mouvements, explore les ressources techniques de l'IRCAM, différentes de celles du GRM, réalisant ce que Bayle appelle des «images audibles». Elle est suivie de *Motion-Emotion* (voir paragraphe 3) puis de *AÊR,* en 3 mouvements, composé aussi à l'IRCAM, et, tout récemment, du *Théâtre d'Ombres* (1988).

Grand lecteur des philosophes, des théoriciens du langage, de l'art plastique et des mathématiques, des écrivains surréalistes, d'auteurs comme Jules Verne, Georges Bataille, Lewis Caroll, etc., François Bayle relie son œuvre aux courants de la pensée contemporaine, l'ancrant dans les archétypes naturels, et plaçant l'intuition, l'écoute et la sensibilité au rang des préoccupations premières.

3 *écoutons quelques œuvres de François Bayle*

L'œuvre de Bayle a inspiré cette phrase à Jean Gallois ⑩: «Ici, un homme vit, palpite, et par ses trouvailles poétiques, nous intéresse d'abord, nous excite ensuite, nous émeut enfin.» Dans cette production féconde, nous pouvons écouter en premier lieu *Motion-Emotion* (1986) et *Les Couleurs de la Nuit* (1982), puis, l'un de ses chefs-d'œuvre, *Tremblement de terre très doux* ⑨.

1 - Motion-Emotion, composé au GRM en 1986 (cf. disque compact INA-GRM C1001), débute par une entrée en matière vivifiante, véritable «sonnerie» de sons électroniques et concrets (qui reviendra, plus ou moins modifiée, au cours de la pièce). Puis «des appels de cuivres galvanisants, comme rêvés, et des battements de flûtes séculaires circulent au milieu d'un lacis électronique empli d'insectes, de bruits de marécages, et toujours, de «tremblements de terre très doux.» ⑪

2 - Les Couleurs de la Nuit (1982) – qui reprennent l'un des sous-titres du dernier épisode de *Tremblement de terre très doux* ⑨ – forment une véritable «symphonie en neuf mouvements (...) essentiellement contemplative, d'une vie nocturne très intérieure.» ⑫

La pièce débute par «un trille épais (comme à 50 cordes ou à 5.000 grillons)» ⑬ et, après un parcours poétique, «visuel» s'achève mystérieusement, dans une «nuit dénouée»: «Retombée des gerbes... Blancheur mauve, calme soudain dans les masses de lucioles bleutées... suspens... premières lueurs rosées du matin.» ⑬

«Dans ces *Couleurs de la Nuit* (noir, jaune, blanche, dénouée...) se retrouvent les plus secrets frémissements de l'âme. Nul doute que cette œuvre vous plaise: c'est celle d'un poète des sons s'intéressant aux formes et aux forces du cosmos.» ⑩

3 - Tremblement de terre très doux (1978) ⑨ seconde partie d'*Erosphère* ❷, fait référence au surréalisme (plus précisément à Max Ernst). Après la nuit poétique de la pièce précédente, voici une journée, terriblement humaine, dramatique, dont les tensions et détentes nous renvoient au principe-même de la vie.

Onze brèves sections se succèdent, dominées par quelques éléments musicaux prépondérants, notamment: un flux de sons électroniques, très chantant (mais apparaissant quelquefois de façon plus agressive), d'étranges voix féminines filtrées, en brefs crescendos, s'opposant à des sons réverbérés de boules métalliques entrechoquées, des prises de son «en extérieur»...

Après un crépuscule lumineux, nous replongeons, apaisés, dans les «couleurs de la nuit»...

---

❶ cf. fiches techniques *Petit lexique électroacoustique* et *La musique électroacoustique.*
❷ cf. fiches biographique *François Bayle* et «le musicien et sa musique» *François Bayle et la musique acousmatique.*
❸ A l'exception des musiques dites «mixtes» ❶.
❹ cf. *Musique à l'Ecole* nos 27 et 36.
❺ Nous n'allons pas filmer mais enregistrer... Cependant, notre allusion au cinéma n'est pas fortuite car celui-ci utilise aussi un support souple, le film, sur lequel on peut agir à volonté.
❻ En ce qui concerne les aspects purement techniques du montage (choix des fragments, découpage, collage...), nous nous reporterons au *Musique à l'Ecole* n° 15.
❼ Cette expression fait référence à Roland-Manuel (1891-1966) qui qualifia François Couperin (1668-1733) de «profond et nostalgique géomètre du mystère».
❽ cf. fiche pratique *Le GRM.*
❾ cf. fiche analytique *Tremblement de terre très doux.*
❿ Dans *«Les Petites Affiches»* n° 46, 15 avril 1988.
⓫ Jacques-Emmanuel Fousnaquer, *Le Monde de la Musique,* sept. 1986.
⓬ Jacques Longchampt, *Le Monde,* 8 juin 1985.
⓭ F. Bayle, disque INA-GRM C1001 (distribution Harmonia Mundi).

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 7/88 - Dépôt légal: septembre 1988 - N° d'ordre 882513 - Commission paritaire N° 35.860

CES

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Décembre 1985-Janvier 1986 - Série 31 - Nos 3-4

Xenakis montrant l'UPIC aux enfants.

à propos de Iannis Xenakis

Avec Musique à l'Ecole nous abordons aujourd'hui l'une des plus grandes figures de la musique contemporaine: Iannis Xenakis. Xenakis est célèbre pour avoir largement fait usage des mathématiques et de l'ordinateur dans la composition de ses œuvres. Mais, pour lui, les mathématiques et la technique sont seulement des outils lui permettant de réaliser les musiques dont il a l'intuition ❶. Sa démarche doit être replacée dans l'évolution de la société moderne, dans laquelle arts, sciences et techniques s'interpénètrent et s'enrichissent mutuellement.

Ecouter, comprendre, participer à la musique de Xenakis, c'est plus que prêter l'oreille à une voix de notre siècle, c'est faire sien un projet d'éducation de l'oreille, de la sensibilité, de la personnalité, qui passe par une libération de certaines habitudes d'écoute. N'étant pas encore conditionnés par ces habitudes, les enfants seront plus à même que beaucoup d'adultes à «entrer dans le jeu», pour apprécier une musique qui n'obéit pas aux règles communément établies de l'environnement musical quotidien ou à celles de la tradition musicale occidentale.

Musique à l'Ecole nous propose dans un premier temps de découvrir le compositeur à travers quelques points essentiels de sa vie et de son œuvre, avant d'aborder l'une de ses œuvres vocales importantes: *Nuits,* pour douze voix mixtes, composée en 1967-68. L'expérimentation de quelques jeux vocaux sensibilisera les enfants aux éléments musicaux contenus dans l'œuvre et les préparera à son audition active. Pour finir, un choix d'autres œuvres à écouter complétera cette approche du compositeur.

1 *découvrons Iannis Xenakis*

Né en 1922 à Braïla (Roumanie), de parents grecs, Xenakis vit une enfance calme, assombrie par la mort de sa mère en 1927. De brillantes études scientifiques l'amènent ensuite à l'Ecole Polytechnique d'Athènes. Conjointement il effectue son apprentissage musical auprès d'un compositeur grec.

En 1940, les Italiens envahissent la Grèce et Xenakis entre dans la Résistance. Après la libération, une guerre civile éclate, durant laquelle Xenakis est grièvement blessé au visage. En 1945, il retourne dans la clandestinité. Condamné à mort, il réussit à quitter le pays en 1947 et à gagner la France.

❶ cf. nos fiches: biographique et «le musicien et sa musique» sur Xenakis.

A Paris, la lutte est loin d'être finie pour lui, car à présent il doit trouver du travail pour vivre et sa vocation musicale l'obligera à s'affirmer en tant que compositeur. Xenakis entre d'abord à l'atelier du grand architecte Le Corbusier, ce qui constitue une grande chance et une grande étape de sa vie: il découvre le monde de l'architecture et ses parallèles avec la musique, et devient lui-même un architecte de premier plan.

Après avoir perfectionné sa technique de composition auprès d'Olivier Messiaen et de Hermann Scherchen, Xenakis écrit en 1954 sa première œuvre importante: *Metastasis.*

Dans *Metastasis,* Xenakis révolutionne complètement l'écriture de l'orchestre, des cordes en particulier, en leur confiant la réalisation de **phénomènes de masse sonore.** Le contrôle global de tous les sons qui constituent ces phénomènes est opéré par les mathématiques, plus exactement le calcul des probabilités.

Bientôt, le compositeur ressent la nécessité de recourir à l'ordinateur afin de maîtriser plus facilement et plus rapidement tous les calculs que réclame la musique stochastique – c'est-à-dire la musique utilisant le calcul des probabilités, la statistique. Ainsi naissent des œuvres telles que les *ST, Herma, Terretektorh...,* dans lesquelles Xenakis a transcrit en notation musicale traditionnelle les résultats fournis par l'ordinateur, modifiés ou non par lui.

Dans le domaine de la musique électro-acoustique, il a su exploiter les ressources que lui offraient les studios du Groupe de Recherches Musicales dirigés par Pierre Schaeffer *(Orient-Occident, Diamorphoses, Pour la Paix...).* Les bandes sonores des spectacles audiovisuels de grande envergure *(Polytopes* de Montréal, de Cluny et de Persépolis, *Hibiki-Hana-Ma, La Légende d'Er...)* font un large usage des sons artificiels conjointement aux sons instrumentaux et vocaux.

Xenakis a composé de nombreuses œuvres vocales où toutes les possibilités de la voix, connues ou nouvelles, sont utilisées *(Cendrées, Anamoessa, Nuits...).* Son style vocal, notamment choral, s'intègre remarquablement aux tragédies grecques dont il écrit la musique de scène *(Les Suppliantes, Médée, L'Orestie...).* Xenakis réclame de la voix des prouesses dignes de la virtuosité instrumentale, mais sait aussi se mettre à la portée des chanteurs amateurs *(Polla ta Dhina, Orchos, Le Chant des Soleils).*

L'œuvre de Xenakis offre aussi d'importantes innovations dans les domaines du piano, du clavecin, des cordes solos, de la percussion, des vents, etc.

Un élément essentiel du style de Xenakis est le recours au graphisme: il «dessine» bien souvent ses œuvres, c'est-à-dire qu'il établit la forme générale des sons qu'il veut obtenir, avant de confier la traduction sonore de ces courbes au calcul. En 1975, il réalise l'UPIC ❷, appareillage permettant de traduire directement le dessin en musique grâce à une plaque sensible reliée à un ordinateur, sans le recours à une programmation intermédiaire. Pour Xenakis, l'UPIC est non seulement un moyen de composition *(Mycenae A, Anamoessa),* mais également un instrument pédagogique dont la pratique, accessible aux enfants, peut les initier à la création musicale par le biais de la relation graphisme/musique.

2 *jeux vocaux* ❸

Nous pouvons proposer aux enfants 2 jeux vocaux amusants et faciles à mettre au point: les *nuages de sons* et les *glissandos.*

a nuages de sons

- De même qu'il existe diverses sortes de nuages (stratus, cumulus...), nous pouvons réaliser plusieurs catégories de «nuages de sons», différenciées surtout par la nature des sons eux-mêmes. En voici deux exemples:

  – *nuage de sons ponctuels:*

  Les enfants chantent par exemple des syllabes «nasales» *(Ting, Dong...)* sur des sons très brefs, de façon non-simultanée et irrégulière, «en désordre». Le maître conduit les enfants par des gestes brefs et rapides des doigts dans toutes les directions et dont il varie la vitesse à volonté. A une vitesse très rapide, ces sons ponctuels aboutissent néanmoins à la simultanéité: on obtient alors des **clusters,** agrégats ou grappes de sons à des hauteurs multiples:

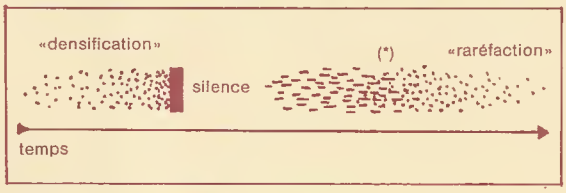
  – *nuage de sons non ponctuels:*

  Les enfants chantent des syllabes courtes mais de durées variables *(Mo, Du, Ta, Nou...)* toujours attaquées «en désordre». Cette fois, les gestes du maître sont bien sûr moins brefs et utilisent plus la main que les doigts.

❷ UPIC: Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu (Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales).

❸ voir également Musique à l'Ecole n° 27, inclus dans Musique et Culture n° 30.2.

- Après avoir expérimenté ces 2 nuages de sons, nous pouvons jouer à passer de l'un à l'autre, soit progressivement (en «mixage»), soit en les enchaînant sans transition.
- Voici un montage possible de ces nuages de sons, intégrant un *cluster* et un silence:



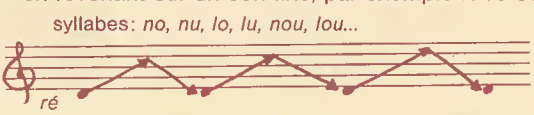
(*) Au moment de la transition d'un nuage à l'autre, nous pouvons obtenir un effet de «mixage», de «fondu enchaîné».

glissandos ❹

«Glissando» signifie «glissé»: nous faisons donc glisser notre voix d'un son à l'autre sans que l'on puisse entendre aucun arrêt sur des degrés intermédiaires.

- Exerçons-nous sur un intervalle simple, par exemple la quarte ascendante (bouche fermée, syllabes *mo, ma, no, na...*):

- Nous effectuons également des glissandos sur toutes sortes d'intervalles ascendants et descendants: quintes, quartes, tierces, secondes, sixtes, septièmes, octave... Nous nous apercevons que les petits intervalles (secondes majeure et mineure, respectivement ton et demi-ton) sont peut-être moins faciles à réaliser en glissando que les intervalles un peu plus grands, car les deux sons étant déjà proches (selon notre conditionnement auditif), nous avons tendance à les chanter l'un après l'autre, sans transition. Dans le cas des grands intervalles (septièmes, octave...), le problème est plutôt de bien «viser» le juste point d'arrivée. Notre travail préparatoire veillera donc spécialement à la bonne exécution des petits et des grands intervalles en glissando.
- Dans un premier temps, le maître, s'aidant d'un instrument à sons fixes (piano, guide-chant), donne pour chaque intervalle la note de départ et la note d'arrivée du glissando. Ensuite, il donne la note de départ seule et les enfants doivent arriver à chanter l'intervalle juste en glissando.
- Nous pouvons aussi réaliser des glissandos sur tel ou tel intervalle, mais sur des hauteurs libres pour chaque enfant. L'assemblage de ces glissandos improvisés pourra constituer un véritable «nuage de glissandos».
- Voici un jeu dans lequel les enfants sont répartis en plusieurs groupes, chacun d'eux étant chargé d'un type de glissando:
  - groupe **a**: glissandos ascendants et descendants sur de grands intervalles en partant et en revenant sur un son fixe, par exemple le *ré* 3:

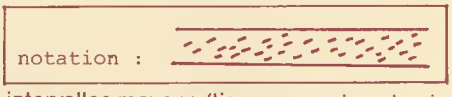


(le maître répète régulièrement le *ré*, repère fixe pour ce groupe et dirige du geste la «montée» et la «descente»).

L'effet obtenu est proche de la sirène (cf. *Ionisation* de Varèse).

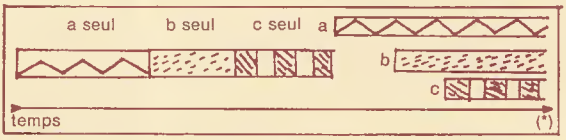
  - groupe **b**: glissandos ascendants sur de petits intervalles (ton, demi-ton) à des hauteurs libres et à des intervalles de temps irréguliers («nuage de glissandos courts»):

bouche fermée et syllabes *mo, ma, mé*



  - groupe **c**: glissandos descendants sur des intervalles moyens (tierces, quartes et quintes), à des hauteurs libres et à des intervalles de temps réguliers séparés par un silence:

Les trois groupes peuvent bien sûr commencer en même temps, mais il sera plus aisé pour les groupes d'enfants de se faire entendre en alternance puis d'entrer successivement:

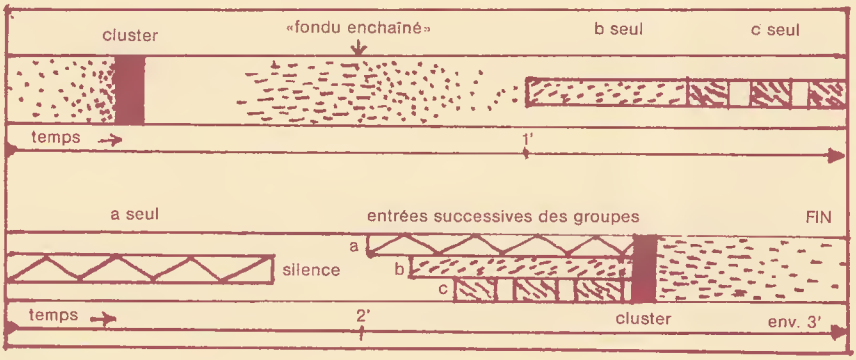


(*) L'arrêt final pourra s'effectuer soit tous ensemble sur un geste du maître, soit dans l'ordre d'entrée des groupes.

❹ Pour plus de clarté, nous adopterons ici le pluriel français «glissandos» à la place du pluriel italien «glissandi».

C montage vocal

Nous pouvons, pour finir, assembler dans un même déroulement sonore des nuages de sons et des glissandos. Voici un exemple de montage possible, issu de la combinaison des deux montages précédents, d'une durée totale d'environ 3 minutes:



3 écoutons *Nuits, pour 12 voix mixtes*

Composée en 1967-68, alors qu'une dictature militaire prenait le pouvoir à Athènes, *Nuits* est dédiée «aux prisonniers politiques de tous les pays», notamment à quatre prisonniers que Xenakis connaissait personnellement. Dans cette œuvre, le compositeur ne fait pas une peinture dramatique d'une quelconque scène d'horreur, mais écrit une musique plus universelle, où l'on retrouve notamment des références aux lamentations funéraires grecques *(mirologue, thrène)* et une allusion discrète à l'agonie et au dernier soupir d'un mourant.

Les voix, groupées par trois (sopranos, altos, ténors, basses), chantent sur des syllabes empruntées au sumérien, la langue la plus ancienne que l'on connaisse, et de l'ancien perse, et sur des onomatopées. Syllabes et onomatopées sont choisies pour leur sonorité. Les enfants reconnaîtront notamment les «percussions nasales» que nous avons utilisées pour les «nuages de sons ponctuels». Ils reconnaîtront également l'emploi du glissando sur des intervalles plus ou moins rapprochés (jusqu'au quart de ton), formant au début de véritables «volutes» musicales.

Dans la partie centrale, Xenakis obtient de la voix un phénomène très particulier: le battement entre deux sons très voisins ❺, ici aux voix de basses. Dans toute l'œuvre, il utilise également des combinaisons de rythme sur des syllabes percutantes et des «mixages» entre plusieurs trames sonores. Il réalise parfois de véritables explosions sonores, qui témoignent de son goût pour les phénomènes impressionnants qu'il observe dans la nature.

La dernière partie de l'œuvre retrouve des «volutes» de glissandos du début. La Coda nous plonge dans une ambiance désolée et froide, comme les murs d'une prison où meurt un homme oublié de tous...

4 écoutons d'autres œuvres de Xenakis

Après avoir découvert le style choral du compositeur, les enfants pourront écouter *Cendrées,* pour chœur et orchestre, ou *Medea,* pour chœur d'hommes jouant des galets et orchestre (musique pour la tragédie de Sénèque). Avec *Metastasis, Pithoprakta, Jonchaies* et *Nomos Gamma,* ils seront sensibles à l'utilisation extraordinaire de l'orchestre, par laquelle Xenakis trouve des effets voisins de ceux du synthétiseur.

Les œuvres pour percussion motiveront également l'intérêt des jeunes *(Persephassa, Psappha, Pléiades),* ainsi que celles pour clavecin seul *(Khoaï, Nahama)* et pour piano seul ou avec orchestre *(Herma, Synaphaï, Erikhton...)*...

Si certains des enfants font partie d'un chœur, il leur sera peut-être donné de chanter dans des œuvres telles que *Polla ta Dhina, le Chant des Soleils* ou *Hiketides (Les Suppliantes),* qui sont accessibles aux chorales amateurs: la seconde d'entre elles comprend même un chœur d'enfants associé à un orchestre ❻.

---

❺ Ce phénomène physique, provoquant une sorte de tremblement du son, est employé, entre autres, dans le jeu «voix céleste» de l'harmonium et de l'orgue. Nous pouvons l'expérimenter en désaccordant très légèrement une flûte à bec par rapport à une autre.

❻ Malheureusement, ces dernières œuvres ne figurent pas actuellement au catalogue discographique.

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 1/86 - Dépôt légal: janvier 1986 - Nº d'ordre 69/86 - Commission paritaire Nº 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Novembre 1984 - Série 30 - N° 2

Eclat: nuées d'aiguilles, Costin Mireanu
(«Dans la nuit des temps») extrait de la planche 88.
Ed. Salabert, Paris 1969.

musique de notre temps: une approche créative

Nous vous invitons aujourd'hui à pratiquer quelques activités qui, en plus de leur intérêt propre, constituent une première approche de plusieurs aspects de la musique contemporaine.

Cette approche est d'autant plus facilitée qu'elle ne fait pas appel à d'autres moyens que la voix et les percussions corporelles, éventuellement les instruments dont peut disposer une classe. Elle se veut également abordable par les non-spécialistes.

Le second intérêt de cette démarche est qu'elle apporte un début de prise de conscience de la vie des sons en eux-mêmes, premier pas vers l'ouverture à des mondes artistiques très enrichissants. Elle se différencie donc de l'approche traditionnelle de la musique.

Enfin, indépendamment de ces considérations, la démarche proposée vaut par le travail musical proprement dit qu'elle propose. Elle s'appuie sur deux «ateliers», combinés ensuite en un «concert» final:
— musique répétitive,
— musique aléatoire.

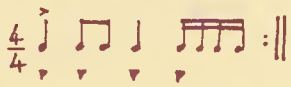
Ces deux ateliers sont normalement accessibles à tous les âges à partir de l'Ecole élémentaire, exceptés certains exercices qui sont alors signalés «pour les plus grands».

1 *musique répétitive*

Comme son nom l'indique, cette activité consiste à répéter inlassablement la même musique, mélodie, rythme, ou harmonie. Notre atelier sera d'abord axé sur le rythme, utilisant le procédé du **canon rythmique,** puis, pour les plus grands, il s'agrémentera d'un **ostinato harmonique,** formé de deux accords alternés.

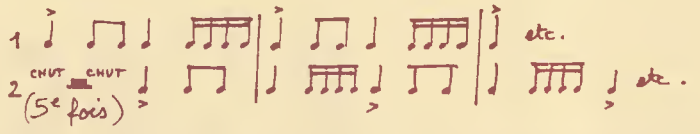
a Canons rythmiques

- Choisissons un rythme simple, par exemple:
(Modéré)



Tous le répètent en percussions corporelles. On s'exerce à le jouer toujours 4 fois, sur une pulsation en noires (▼) effectuée par quelques enfants.

- Divisons la classe en deux groupes, afin de réaliser un canon rythmique à 2 voix. Nous gardons toujours un tempo modéré marqué par les noires.
  - Le groupe 1 et le groupe 2 jouent ensemble 4 fois le rythme.
  - A la 5e fois, le groupe 2 saute 2 temps avant d'attaquer le rythme. Ces deux temps de silence (que nous pouvons compter «1-2» ou «chut-chut») entraînent un décalage de 2 temps entre le groupe 1 et le groupe 2; nous avons alors un «canon rythmique à 2 temps», que nous pouvons écrire ainsi:

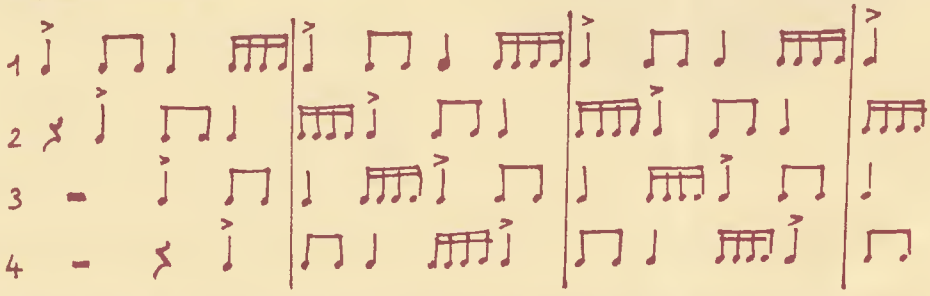


- Nous pouvons aussi nous exercer à réaliser un «canon à 1 temps», puis «à 3 temps», et juger ainsi des «mérites» respectifs de ces canons pour l'oreille. Dans le cas de ce rythme, les canons à 1 temps et à 3 temps d'intervalle sont plus intéressants car ils engendrent un décalage des temps forts générateur de vie rythmique.

  Ce travail constituera un excellent exercice d'attention et d'écoute et, de plus, motivera les enfants par l'attente du résultat sonore obtenu.

- Nous nous séparons à présent en 4 groupes. En suivant un principe analogue, les 4 «voix» vont entrer chacune cette fois avec un décalage de 1 temps (𝄽) sur la précédente. Chaque groupe attend que le groupe précédent ait joué 4 fois son rythme avant d'entrer lui-même:

  1 4 fois + 4 fois + 4 fois + 4 fois...
  2 𝄽4 fois + 4 fois + 4 fois + 4 fois...
  3 𝄽4 fois + 4 fois + 4 fois + 4 fois...
  4 𝄽4 fois + 4 fois + 4 fois + 4 fois...

  Si les 4 groupes sont entrés sans se tromper, nous aurons donc à l'entrée du 4e groupe la disposition suivante:

  Les départs et le compte des mesures seront indiqués avec beaucoup de présicion et de clarté par le maître. De nombreux essais devront probablement être effectués avant d'arriver au résultat ci-dessus.

- Introduisons des sonorités différentes pour chaque groupe, par exemple:

  1 frappés à 2 mains normalement
  2 bouts des doigts frappés sur la table
  3 frappés d'une main sur poing fermé
  4 frappés sur genoux mains alternées

  On pourra éventuellement utiliser les instruments à percussion non mélodiques.

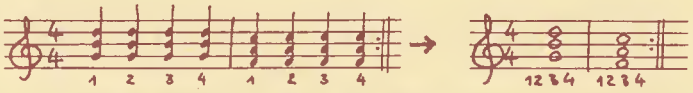
- Ajoutons des nuances différentes:

  4 premières fois: *«forte»*
  4 fois suivantes: *«piano»*
  } et ainsi de suite

  Quand les 4 voix sont réunies, nous entendons alors un vrai «contrepoint de nuances».

b Canon rythmique avec ostinato harmonique

- Nous allons constituer l'ostinato harmonique en faisant alterner deux accords parfaits: *sol-si-ré* et *fa-la-do*, qui seront chantés à 3 voix par tous les enfants ❶ avant d'être confiés à une partie d'entre eux (ou joués par quelques flûtes). Chaque accord aura la valeur d'une ronde (4 temps). Dans un premier temps la durée de la mesure à 4 temps sera réalisée en chantant une noire par temps, donc 4 fois chaque accord par mesure, en suivant la pulsation de noires:

ostinato:

- Après avoir mis soigneusement en place cet ostinato, nous l'ajoutons au canon rythmique travaillé précédemment. Allié à la pulsation de noires toujours présentes, il structurera le canon rythmique en lui donnant un **rythme harmonique scandé par 2 mesures,** rétablissant ainsi un certain équilibre des temps forts et des temps faibles.

- La réalisation finale de cet atelier pourra faire entrer successivement:
  - ▶ la pulsation de noires (4 mesures)
  - ▶ l'ostinato harmonique (4 fois 2 mesures)
  - ▶ le rythme joué par tous les autres enfants (4 fois)
  - ▶ le rythme en canon (avec sonorités et intensités différenciées comme précédemment).

L'arrêt final sera donné par le «chef» sur un signe convenu à l'avance.

2 *musique aléatoire*

L'improvisation collective, si elle se passe de chef pour le musicien de jazz expérimenté, nécessite dans le cas de la musique aléatoire une conduite très ferme, en raison même de sa nature (aléa: événement dépendant d'un hasard, ou bien: risque; du latin *alea*: coup de dé). Les résultats sonores peuvent alors être satisfaisants, et mériter le nom de musique au même titre que beaucoup de musiques écrites.

Nous grouperons d'abord ces sons aléatoires par type afin de nous perfectionner dans la pratique de chacun de ces types, avant de constituer une forme musicale précise. Les exemples suivants concernent tous la voix, étant entendu qu'ils peuvent toujours être transposés aux instruments. Ils sont réalisables à tous âges.

a Travail des improvisations

Voici quelques possibilités de sons aléatoires et leurs symboles respectifs, ainsi que des propositions d'exercices pour chacune d'elles:

cluster: «nœud» de sons multiples attaqués simultanément et dont la durée est généralement brève ❷

— chacun chante en même temps une note différente: voici un cluster vocal

— sur le même cluster, nous essayons plusieurs intensités: *fort, doux, «moitié-fort», très doux, très fort...*

— en changeant de notes, nous faisons se succéder plusieurs clusters

cluster

éléments mélodiques: improvisations mélodiques (sans paroles)

— en suivant les gestes du «chef» (qui seront très souples), chacun improvise sa propre mélodie en partant de notes différentes

— quelques enfants seulement effectuent le même exercice, pendant que les autres tiennent la même note (à partir d'un cluster grave en nuance «*piano*») pendant la durée de l'improvisation mélodique

éléments mélodiques

staccato: onomatopées dispersées sur des sons, des intensités et des rythmes aléatoires. Les gestes du «chef» devront suggérer des «points» dans l'espace. (Amusant: accélérer les staccatos - sons successifs - jusqu'à obtenir des clusters - sons simultanés)

staccato

son unique: une seule hauteur de son, dont nous changeons l'intensité, le timbre, la dynamique...

Si ce son est employé durant l'exécution de notre «partition» ci-dessous, le «chef» désignera le son chanté par un enfant, que tous les autres devront alors «rejoindre», ou bien il imposera lui-même un son donné.

son unique

glissandos croisés: sons glissés ascendants et descendants effectués en suivant les gestes du chef.

glissandos croisés

silence: on se tait tous en même temps.

Les symboles que nous venons d'apprendre vont constituer des consignes que nous allons suivre lors de notre «concert».

silence

b Petit concert

- Notre participation sera simplement faite de l'alignement ou du groupement dans un grand cercle des consignes au tableau, par exemple:

- le chef montre chaque consigne dans l'ordre et à la vitesse qu'il désire: les enfants doivent réagir instantanément à chacune d'elle. Ce jeu peut être très amusant, et donner lieu à un exercice de mémoire et de réflexe. Nous pouvons également disposer les consignes dans un ordre donné (avec des répétitions, des reprises, etc.).
- Nous formons deux groupes, chacun obéissant à **une** main du chef. Ce dernier peut ainsi créer entre les deux groupes des oppositions, des contrastes, des rencontres sonores surprenantes ou séduisantes, etc.
- A l'aide d'un second tableau et d'un deuxième chef, nous pouvons aussi mettre en jeu 3 ou 4 groupes différents. Les recherches sonores n'en seront que plus intéressantes.
- Notre petit concert peut commencer.

3 *grand concert*

Très classiquement, nous pouvons choisir une forme globale A B A', dans lequel A et A' se fondent sur l'atelier «Musique répétitive» et B sur l'atelier «Musique aléatoire».

A : commence comme au 1er atelier, mais les groupes s'arrêtent les uns après les autres et non plus en même temps.

B : chaque groupe, dès qu'il s'arrête, enchaîne sur une consigne différente de l'atelier «Musique aléatoire» désignée par le chef. Nous continuons ensuite comme à cet atelier et terminons sur la consigne *CHUT.*

A': tel que nous l'avons réalisé au 1er atelier mais plus court que A; nous terminons ensemble.

Schéma du déroulement du «Grand Concert»:

4 *suggestions d'auditions*

Nous pouvons aussi prendre contact avec ces deux genres de musique par le concert ou par le disque.

1. **Musique répétitive:** quelques exemples pris dans des styles divers:
   - György LIGETI: *Continuum,* pour clavecin (BIS-LP 53)
   - Keith JARETT: improvisations (disque «*Somewehre before*» - Atlantic 50.813 - WE 351)
   - René AUBRY: ses musiques de ballet pour Carolyn CARLSON

   Des canons rythmiques sont contenus dans la plupart des œuvres de MESSIAEN, VARESE, entre autres.
2. **Musique aléatoire:** quelques exemples de musiques utilisant au moins partiellement le hasard:
   - Luciano BERIO: *Laborinthus II* (HM 764)
   - André BOUCOURECHLIEV: la série des *Archipels* (*1, 2, 3...*)
     Ulysse pour flûte et percussion (CDM-LDX 78.700)
   - Michel DECOUST: *Spectre,* pour orchestre d'harmonie (disque MC disponible 4e trimestre 1985)
   - Witold LUTOSLAWSKI: *Jeux Vénitiens,* pour orchestre
   - Michel PORTAL: *Dejarme solo* (C.Y. Records - 733603-WE 341)
   - Karlheinz STOCKHAUSEN: *Klavierstücke IX, Momente* dans Intégrale DG 4-2740.272
   - Iannis XENAKIS: *Nomos Gramma* (ERA. STU 71.513)

---

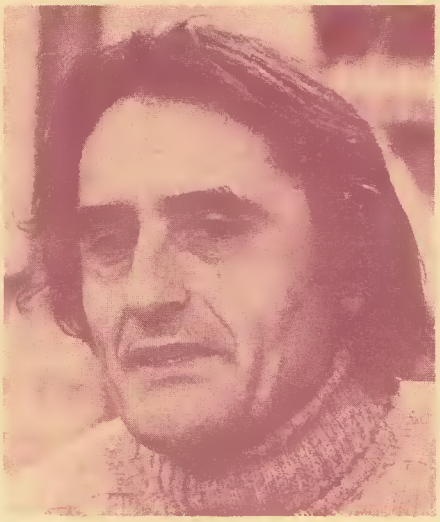
❶ Pour les plus petits, on pourra se contenter de la note grave de chaque accord (*sol* et *fa*).
❷ Dans la musique écrite, le cluster est presque toujours constitué de sons conjoints, particulièrement dans le cas des instruments à clavier.

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 10/84 - Dépôt légal: novembre 1984 - N° d'ordre 2807/84 - Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Janvier 1984 - Série 29 - N° 4



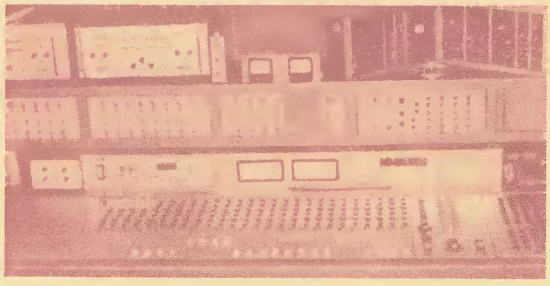
à propos de François-Bernard Mâche

1 *la musique et les sons de la nature*

Depuis des siècles, la musique a été chantée ou jouée sur toutes sortes d'instruments, à tel point que nous avons l'habitude d'associer dans notre esprit la musique aux instruments que nous connaissons.

A l'heure actuelle, les moyens électroniques ont permis d'inventer de nouveaux instruments fournissant de nouvelles sources sonores: l'Onde Martenot d'abord, les orgues électroniques, les ordinateurs et synthétiseurs... On s'aperçoit aussi de plus en plus que les sons de la nature (pluie, vent, chants d'oiseaux,...) et les sons produits par l'activité humaine (bruits de foule, circulation, bruits d'usine...) méritent eux aussi d'être intégrés à la musique.

Cette prise de conscience ne date pas d'aujourd'hui: dès le début de notre siècle, les «bruitistes» italiens projetaient de créer une musique intégrant toutes sortes de sonorités «modernes» à celles des instruments traditionnels. Edgar Varèse approcha dans son œuvre la réalisation de ce projet ambitieux en employant des instruments à percussion et des instruments originaux (comme les sirènes) comme moyens de composition. Mais ce n'est qu'après 1950 que cette nouvelle manière de composer se généralise vraiment grâce aux techniques de la musique concrète: enregistrement de sons naturels sur bande magnétique puis traitement et organisation de ces sons en musiques. L'emploi des sons électroniques en plus des «sons concrets» donna naissance à la musique électroacoustique ❶. A partir de là, on ne pouvait guère faire de différence entre sons instrumentaux et sons enregistrés, ni entre sons naturels et sons humains.



Console du Studio 54 du GRM (table de mixage et synthétiseurs)

Une autre question peut alors être posée: existe-t-il des musiques dans la nature? Tout le monde répond volontiers: oui, les chants d'oiseaux. Pour François-Bernard Mâche, tel est effectivement le cas. Il généralise aussi cette notion de «musique de la nature» à d'autres sources sonores que les chants d'oiseaux: pluie, orage, cris d'animaux, parole humaine, etc, ❷. Dans son œuvre, il utilise souvent des enregistrements de sons de la nature combinés à des instruments en direct. Son rapport à la nature va même jusqu'à y trouver des modèles de

❶ cf. le numéro de Musique et Culture sur la musique électroacoustique (Mai 1983 - Série 28, N° 8).
❷ cf. notre fiche «le musicien et sa musique»: *François-Bernard Mâche et la nature.*

composition pour ses œuvres instrumentales, mixtes ou électroacoustiques pures: des formes musicales, des «enveloppes» de sons (attaque, durée, chute), des timbres, des rythmes... Dans les œuvres mixtes, les instruments sont même invités à se modeler sur l'exemple sonore de la bande: se «faire oiseaux» par exemple.

Pour aborder son œuvre *Sopiana,* pour flûte, piano et bande magnétique ❸, nous pouvons commencer par une application pratique simple de cette conception musicale, à savoir la prise de sons dans la nature (pour les possesseurs d'un magnétophone à cassettes), suivie de son exploitation musicale en classe. Une autre démarche, qui ne nécessite pas, elle, de «sortie» ni de matériel d'enregistrement, consistera à concevoir d'emblée une forme musicale que l'on «remplira» par des sons produits par les enfants, éventuellement inspirés par la nature, et soigneusement articulés. L'audition de *Sopiana* concluera notre promenade à travers la nature et les sons.

La musique électroacoustique

La musique électroacoustique se base sur deux principales techniques: la prise de son (grâce au magnétophone) et la synthèse de son par générateur. Grâce à l'ordinateur, on peut également programmer la synthèse parfaite des sons désirés réalisée ensuite par l'intermédiaire de synthétiseurs.

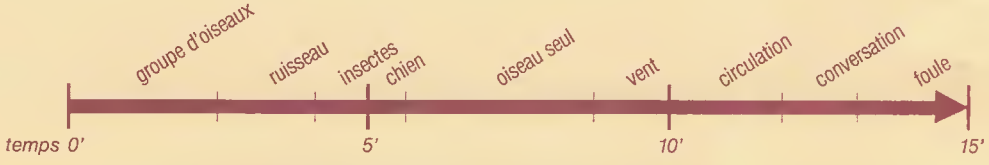
Les sons utilisés, qu'ils soient concrets ou électroniques, servent de matériau de départ de manipulations diverses, rendues possibles par le fait que la bande magnétique est un support sonore pratique et très maniable: montages (fractions de bande reliées les unes aux autres), mixages (mélanges de plusieurs enregistrements grâce à la table de mixage), incrustations (fragments de bande intercalés dans la bande principale), filtrages (le filtre «coupe» telle ou telle gamme de fréquence), accélération, ralentissement, etc.

La musique «mixte» juxtapose une bande et des instruments ou des voix en direct.

2 *promenons-nous dans la nature*

Partons à la recherche de sons «intéressants» dans un parc ou un jardin public, une forêt, un champ, au bord d'un ruisseau, etc... et effectuons-en des enregistrements en essayant d'isoler le plus possible la prise de son de parasites éventuels (avion ou train qui passe, passant qui éternue...); les enfants sont bien sûr invités à faire silence pendant chaque prise de son. De nombreuses sources sonores s'offrent à nous: oiseau seul, groupe d'oiseaux, chien qui aboie, insectes, ruisseau, vent dans les branches... (pourvu qu'il fasse beau... quoique les sonorités diverses de la pluie soient loin d'être inintéressantes!).

De retour dans les rues de la ville ou du village, complétons notre série d'enregistrements en prenant des bruits de circulation automobile, de foule, de conversations, etc... qui constitueront la base de la seconde partie de notre petite pièce musicale. Le résultat sonore global de notre sortie peut, par exemple, être le suivant:

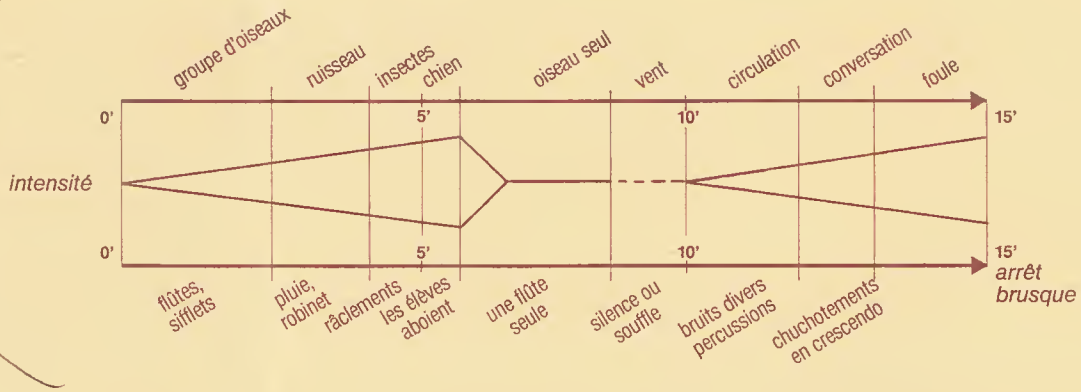


Centré sur le chant de l'oiseau seul, cet exemple va donc du groupe d'oiseaux à la foule humaine. Bien entendu, chacun peut concevoir un ensemble de prises de son différent.

3 *réalisation en classe*

- Que nous soyons ou non en possession de l'enregistrement ci-dessus, nous pouvons imaginer une forme musicale de même durée (environ 15 mn) et que nous garnirons de sons produits en classe, en nous aidant d'un schéma inscrit au tableau et d'un chronomètre, afin de calibrer le mieux possible nos séquences. Celles-ci devront être répétées plusieurs fois chacune avant d'être réunies.
- Choisissons les genres de sons qui «iraient le mieux avec» les précédents. On peut opter soit pour le parti pris d'imitation, soit pour celui de complémentarité. Dans le premier cas, cela pourrait donner:

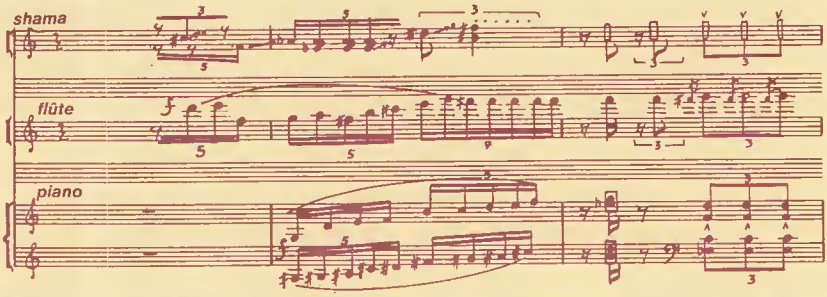
❸ cf. notre fiche analytique *Sopiana* de François-Bernard Mâche.



- Comme dans *Sopiana,* dont la version pour flûte et piano sans la bande est possible, nous pouvons donc réaliser le schéma ci-dessus sans les prises de son, en respectant les intensités proposées et le silence qui précède les «bruits divers». Le «chef d'orchestre» dirigera les opérations par des gestes suffisamment compréhensibles pour que les «musiciens» réagissent au bon moment après un certain nombre de répétitions.

- Dans le second cas (parti pris de complémentarité), la présence de la bande est nécessaire. A l'ensemble de la classe et au maître de choisir les sons «complémentaires». Proposons par exemple: oiseaux ⟷ chuchotements, ruisseau ⟷ flûtes, insectes ⟷ percussions sèches, etc. Des décalages (des «tuilages») sont aussi réalisables.
- Nous pouvons aussi partager la classe en deux groupes; l'un chargé d'«imiter», l'autre de «compléter».

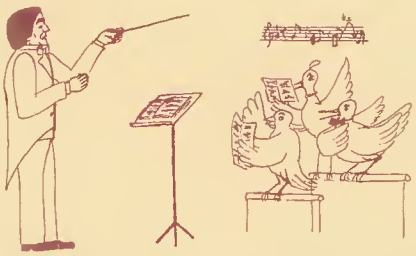
4 *audition de Sopiana de François-Bernard Mâche* ❸

- *Sopiana* est une œuvre pour flûte, piano et bande magnétique. Son titre vient du nom romain de la ville de Pecs en Hongrie, pour laquelle l'œuvre fut composée. La bande contient uniquement des chants d'oiseaux, que l'auteur a transcrit avec précision sur la partition, au-dessus des parties instrumentales, comme on le voit dans l'extrait suivant:

L'œuvre dure un peu plus de dix minutes; elle est découpée en de nombreux épisodes, dans lesquels on peut reconnaître diverses combinaisons entre les instruments et la bande et des éléments rythmiques et mélodiques qui reviennent de temps en temps.

A l'écoute de *Sopiana,* les enfants seront sans doute sensibles à l'alternance de climats tantôt détendus, étranges, fantastiques, tendus, etc... qui s'en dégagent.

François-Bernard Mâche

Né en 1935 à Clermont-Ferrand, François-Bernard Mâche a suivi conjointement des études musicales et des études littéraires. Sa carrière de compositeur fait de lui un indépendant constamment ouvert aux nouveautés du langage musical et qui trouve dans les mythes de la Grèce antique une grande part de ses thèmes d'inspiration, comme le prouvent des œuvres comme *Safous Mélè, Danaé, Andromède,* etc. Epris de la nature et des sonorités naturelles autant qu'il est passionné de musique extra-européenne et folklorique, F.-B. Mâche est proche de Messiaen, de Varèse et de Xenakis. Mâche emploie dans ses œuvres «mixtes» (faisant entendre en même temps une bande préenregistrée et des instruments en direct), des sons de la nature, la parole humaine (y compris des langues de peuplades lointaines, voires disparues comme celle des Indiens de la Terre de Feu). On y remarque particulièrement l'utilisation virtuose des chants d'oiseaux (dans *Korwar, Sopiana, Kassandra,* etc.), considérés comme des instruments à part entière.



- La bande sonore contient les chants de 3 oiseaux: le shama de Malaisie, la rousserolle verderolle et l'hypolaïs ictérine. Expliquons d'abord quels sont ces oiseaux: le shama, un oiseau exotique aux belles couleurs dont le chant est très varié et très virtuose; la rousserolle et l'hypolaïs, deux passereaux européens du genre fauvette; la rousserolle est aussi un virtuose qui imite volontiers le chant des autres oiseaux (mais qui a aussi son propre chant) et l'hypolaïs a un chant sautillant très caractéristique.

- Quels instruments Mâche a-t-il choisi pour se joindre à eux? La flûte traversière et le piano. Ecoutons un large extrait de l'œuvre: comment l'auteur a-t-il combiné les instruments avec la bande? Tantôt les deux instruments se mélangent aux chants d'oiseaux, tantôt un seul des deux, tantôt encore la flûte et le piano jouent en duo. (D'autre part, les instruments jouent de façon soit synchronisée, soit décalée par rapport aux sons de la bande).

- Comment les instruments sont-ils utilisés? En plus du jeu normal, les deux instruments emploient des techniques particulières définies sur notre fiche analytique.
  - pour la flûte: le flatterzung, les harmoniques, les multisons, la respiration circulaire, les clefs frappées, le souffle sans note et les glissandi;
  - pour le piano: les clusters, les sons étouffés par la main, les cordes grattées d'une main et étouffées de l'autre, les cordes pincées avec l'ongle. Expliquons bien tous ces termes techniques et essayons de découvrir à l'audition certaines de ces manières originales de jouer.

Rousserolle

Passereau proche de la fauvette vivant près des marais et construisant son nid sur les roseaux (Europe, Asie de l'Est; hiver en Afrique du Sud). Son chant imite celui de nombreux autres oiseaux. Variétés: effarvate et verderolle.

Cliché Larousse

Rousserolle

Hypolaïs ictérine

Genre de fauvette (passereau) vivant dans les arbres et les buissons proches des habitations humaines, aux ailes grises et au ventre jaune (Europe centrale et orientale, Hollande, Belgique, France de l'Est, Sibérie; hiver en Afrique tropicale). Son chant très caractéristique, sautillant et saccadé (de mi-mai à juillet) l'a fait surnommer en Allemagne «le rossignol bâtard».

Cliché Larousse

Fauvette

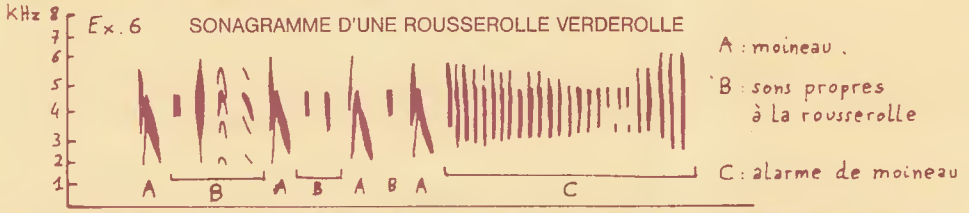
Shama

Oiseau vivant dans les forêts de Malaisie, dont le plumage est de couleurs vives et la taille assez proche de celle des passereaux de nos contrées. Le chant du shama contient des sonorités et des rythmes très variés, en particulier une gamme de sons percussifs, des glissandos, etc.

5 *noter des chants d'oiseaux*

- Pourquoi F.-B. Mâche note-t-il les chants d'oiseaux sur sa partition, puisque ceux-ci sont présents sur la bande magnétique? Tout simplement pour que les instrumentistes puissent se synchroniser avec les sons de la bande en suivant la partition; ils peuvent ainsi d'autant mieux se modeler sur eux. (Chaque chant d'oiseau est noté si précisément qu'à la limite un instrumentiste virtuose pourrait envisager de jouer lui-même sa partie à la place de la bande).

- Comment cette notation est-elle possible? Messiaen écoutait les chants d'oiseaux et les notait sur un bloc de papier à musique tels qu'il les entendait, puis les transcrivait pour un instrument de timbre approchant ou choisi. Mâche utilise un moyen technique maintenant bien connu des acousticiens: le sonagraphe (ou sonographe). Cet appareil permet de donner d'une façon plus précise une véritable image du son, grâce à une aiguille traçant une courbe sur une bande de papier qui se déroule. Réagissant aux sons reçus par l'appareil, l'aiguille monte ou descend en fonction de la hauteur des sons, et appuie plus ou moins sur la feuille en fonction de leur intensité. Le résultat est le sonagramme, dans lequel on lit la durée en abscisse et la fréquence (d'où la hauteur) en ordonnée, l'intensité étant représentée par l'épaisseur ou la noirceur du trait.



Dans ce sonagramme, on voit que la virtuose rousserolle verderolle est capable d'intégrer à son chant des sons d'autres oiseaux (ici le moineau).

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 12/83 - Dépôt légal: janvier 1984 - N° d'ordre: 3459/83 - Commission paritaire N° 35.860

C

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Avril 1982 - Série 27 - N° 7

à propos de Luciano Berio

Le nom de Luciano BERIO, que nous avons adopté comme thème de notre programme de ce mois, n'éveille sans doute aucune résonance particulière chez nos jeunes. Tout au plus devineront-ils (peut-être) que Berio est d'origine italienne, ce qui, à notre sens, pourrait constituer une excellente introduction à l'œuvre de ce compositeur qui s'est affirmé comme l'un des créateurs les plus prolixes, les plus audacieux, les plus attachants de la musique, de cette musique qui est – ne l'oublions pas – de leur temps.

En effet, en parcourant la longue liste du catalogue des œuvres de Berio on pourrait s'étonner de l'omniprésence, dans nombre d'entre elles, de la voix humaine si on ignorait qu'il est Italien et que l'Italie est par excellence le pays privilégié du «bel canto».

Ce n'est pourtant pas à l'œuvre vocale de Luciano Berio que nous porterons aujourd'hui notre attention, mais à une de ses pages écrites pour un instrument de la famille des Cuivres: le trombone, et dédiée au célèbre clown GROCK.

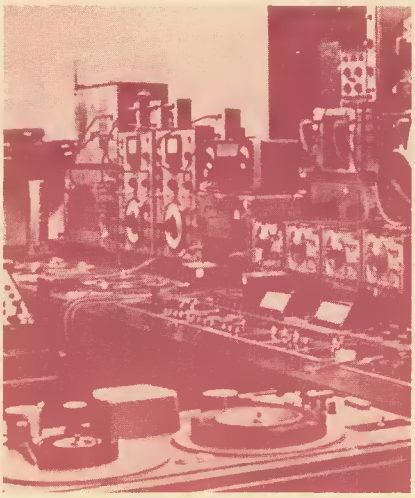
«J'aimerais suggérer, écrit Berio en guise d'introduction à sa partition, que derrière *Sequenza III* se dissimule le souvenir de Grock, le dernier grand clown». Et il raconte qu'enfant, il avait pour voisin Grock, que celui-ci habitait une villa bizarre entourée de jardins à la japonaise, et qu'avec ses copains de classe, il passait par-dessus la clôture métallique, mais sans savoir qui il était. Ce n'est que plus tard, vers onze ans, qu'il vit Grock dans un numéro qui lui inspirera par la suite sa *Sequenza*... Ce morceau très vivant ne pourra que capter l'intérêt des jeunes, à la fois par sa richesse de timbre et les trouvailles incomparables que l'auteur a su semer tout au long de sa durée.

1 *Quelques étapes de la vie de Luciano Berio*

Luciano Berio est donc né en Italie, en 1925, presque à mi-chemin entre Gênes et Nice, à Impéria, sur les bords du Golfe de Gênes. Comme beaucoup de jeunes compositeurs italiens, il a travaillé la composition et la direction d'orchestre au Conservatoire Verdi de Milan. Après avoir obtenu une bourse à l'âge de vingt-six ans, il se rend aux Etats-Unis pour suivre l'enseignement d'un autre Italien de renommée mondiale, Luigi Dallapiccola (1904-1975).

De retour à Milan, il entre à la Télévision et fonde, en 1953, avec le musicien Bruno Maderna (1920-1973), le *Studio de la Phonologie*, groupe de recherches phonographiques, où, suivant ses propres déclarations, il n'utilise au début que le matériel du bord : «3 magnétophones, 1 oscillateur, 1 filtre passe-bande et des ciseaux».

En 1960, ses succès, notamment dans le domaine électro-acoustique, lui ouvrent les portes de plusieurs hautes écoles musicales américaines où il enseigne la composition et fonde un ensemble de musique nouvelle, tout en poursuivant avec acharnement ses recherches entre les Etats-Unis, l'Italie, la France...

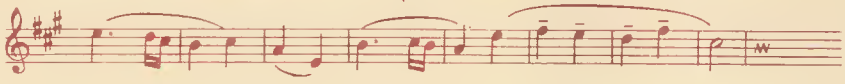
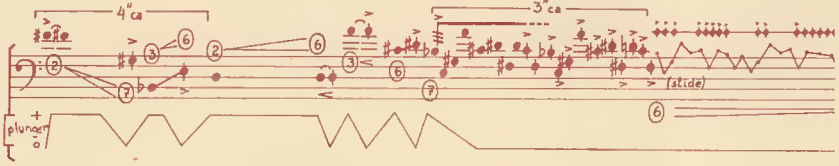


Studio de musique électronique
de la Radio de Cologne

Berio et nos élèves

Luciano Berio inspirera la sympathie à beaucoup de nos jeunes lorsqu'ils sauront qu'il s'est toujours intéressé aux cultures populaires, aux musiques dites «populaires», au jazz, au folk, et qu'il a ouvert sa musique à des influences les plus diverses, à preuve: ses ravissantes mélodies de *Folk Songs* (1964), l'instrumentation des chansons des *Beatles,* ou encore *Accord (Mille musiciens pour la Paix),* donné en création mondiale, le 21 novembre 1981 à Lille, par des harmonies du Nord (Arras, Lens, Mons-en-Barœul...).

Berio les étonnera encore quand ils apprendront que, dans le domaine instrumental, «il invente une nouvelle virtuosité qui met en valeur non seulement l'instrument soliste, mais aussi l'**instrumentiste qui n'est plus soumis à la notation traditionnelle du passé** et qui peut faire bénéficier l'œuvre des découvertes qu'il a faites lui-même à partir de la connaissance de son instrument» (Paul Meunier). Mais bien sûr, à musique nouvelle, langage nouveau, écriture nouvelle!

Qu'il suffise de comparer les deux exemples ci-après:

Thème de *Dans les steppes de l'Asie Centrale* (A. Borodine)

Extrait de la *Sequenza V pour trombone* (L. Berio)

Le portrait de Berio? Le voici, esquissé par Martine Candieu («Opéra International» mensuel de mars 1982): «Derrière les lunettes, le regard amusé, ironique, souvent nostalgique brièvement. Italianissime Berio qui pourrait aussi bien être un paysan dans les vignes de la Toscane, un marin dans le port de Gênes».

Enfin, il ne sera pas inutile d'indiquer que le répertoire — très important — de Berio comporte actuellement des dizaines d'œuvres aussi bien vocales, instrumentales, électro-acoustiques que des pages réalisées par «collage».

Berio, maître dans l'art du «collage»

C'est dans son œuvre *Sinfonia* (Voir p. 27.7/13) que Berio s'impose en maître dans l'art du «collage».

Prenons par exemple le 5e et dernier mouvement de la partition: il a amalgamé, intégré, «collé» au *Scherzo* de la *Deuxième Symphonie* de Mahler, des bribes de thèmes musicaux de compositeurs aussi variés que Bach, Brahms, Debussy, Boulez, Berg, Beethoven, Wagner, etc.

2 *La sequenza V pour trombone solo de Luciano Berio*

«Sur la scène un pupitre très bas et un fauteuil. L'exécutant (châle blanc, projecteur par-dessus, etc...) mime, en entrant en scène et durant l'exécution de la partie **A**, un artiste de cirque qui entonne une vieille mélodie. Plein d'enthousiasme, il écarte ses bras, lève et baisse son instrument de façon naturelle, lentement ou vite. Avant la partie **B** il hésite, dit, troublé: «*why?*» (pourquoi?) et s'assoit sans interrompre son exécution. Puis il joue la partie **B** comme s'il se trouvait dans une salle vide pour répéter».

La pièce est donc divisée en deux sections, **A** et **B**, séparées par le mot «*why*». La section **B** est beaucoup plus longue que **A**.

SECTION A

Celle-ci utilise au début essentiellement des sons ponctuels, mêlés à des sons vocaux qui doivent imiter les sons de l'instrument (le musicien émet des sons de la voix en même temps qu'il joue de son instrument). Les hauteurs, tout d'abord fixées sur deux notes seulement: *LA* et *MIb,* se diversifient de plus en plus, pendant que la densité des sons augmente considérablement. La sourdine *plunger* module le timbre (son ouvert / son fermé) et transforme en instrument de percussion le pavillon du trombone dans la dernière séquence de **A**.

A la fin de cette séquence, frénétique, bien que le musicien n'ait plus d'air dans les poumons, il continue cependant à jouer en aspirant dans le trombone, préfiguration de ce qui va se passer dans la section **B**.

NOTA: Empruntée à la musique de jazz, la sourdine *plunger* est en forme de bol. Elle peut obstruer presque totalement le pavillon, en modifier l'ouverture et par conséquent moduler le timbre.

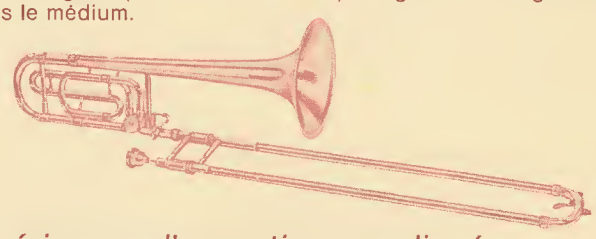
Sourdine plunger

SECTION B

Après le «*why*», célèbre réplique du clown Grock, il y a un long repos sur un *Sib* grave. Le musicien s'assoit et reste assis pour jouer la section **B**.

Le matériau sonore de cette section est caractérisé par plusieurs éléments remarquables:

1 l'utilisation systématique du son vocal en même temps que le son instrumental auquel il est mélangé, ce qui produit des interférences enrichissant particulièrement le timbre, interférences encore accentuées par l'emploi intermittent du *Flatterzung* (roulement de langue);
2 le timbre est également modulé sans cesse par la sourdine *plunger* (ouvert/fermé) qui percute par instants le pavillon du trombone, transformé ainsi en instrument de percussion;
3 l'absence totale d'interruption dans le son, grâce aux sons aspirés qui créent une sensation étrange, un peu surhumaine, puisque un musicien devrait logiquement respirer (en fait, il respire bien, mais cette respiration s'intègre dans la musique);
4 du grave de l'instrument, les hauteurs montent irrésistiblement vers l'aigu et, malgré de brutales chutes vers le grave (très brèves il est vrai) atteignent le suraigu du trombone avant de conclure dans le médium.



3 *Petites expériences d'acoustique appliquée*

a Son fondamental et partiel

Avec une flûte à bec, on peut produire des sons différents tout en conservant une même position des doigts, en soufflant différemment!

Par exemple, jouons le *do* grave d'un flûte à bec soprano (tous les trous sont bouchés). En soufflant trop fort, on obtient brutalement le *do* medium, situé une octave plus haut.

En fait, ce *do* medium existait déjà faiblement dans ce que nous entendions en jouant normalement, mais nous ne le remarquions pas car il était dominé par le *son fondamental* correspondant à la note jouée. En soufflant plus fort, nous avons fait dominer le *do* medium qui faisait partie (les musiciens l'appellent alors *partiel*) du son composé que nous entendions.

Lorsqu'on chante une note, lorsqu'on la joue sur un instrument, le son que nous entendons est composé du *son fondamental* (la note jouée) et de plusieurs *partiels* et *harmoniques* plus ou moins importants, qui le colorent, l'enrichissent: c'est cette combinaison (le spectre harmonique) qui détermine la personnalité, la couleur, le *timbre* de la voix ou de l'instrument.

b Partiels et timbres: jeux sur les voyelles, effet de sourdine

Faites improviser les élèves sur des hauteurs libres, ou sur un unisson en utilisant uniquement des vocalisations sur *a-e-i-o-u*, en passant très lentement – et sans solution de continuité – d'une voyelle à sa voisine. L'impression de plus aigu que ressentent souvent les élèves provient de la modification du spectre harmonique des voyelles. Celui-ci est par exemple beaucoup plus aigu sur un «*i*» que sur un «*o*». Faites remarquer que la hauteur du son fondamental, elle, n'a pas changé.

Puis, sur les mêmes sons tenus, faites chanter les élèves en leur demandant d'obstruer plus ou moins leur bouche avec leur main. Mêmes constatations qu'avec les voyelles en ce qui concerne les modifications du spectre harmonique de la voix.

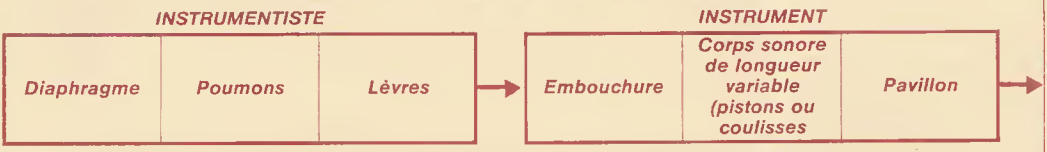
La famille des cuivres

1 — Les instruments «naturels» (c'est-à-dire sans mécanisme):
- le clairon (musique militaire, fanfare)
- la trompette de cavalerie (idem)
- la trompe de chasse.

2 — Les instruments d'orchestre:
- le cornet
- les trompettes existent en plusieurs tailles: de la *sib* aiguë à la *sib* grave, et même une trompette basse, très rare, utilisée par Stravinsky dans le *Sacre du Printemps*.
- le bugle: instrument aigu de la famille des saxhorns.❶
- le cor: qu'il ne faut confondre avec la trompe de chasse, d'une taille différente, et d'un style de jeu tout à fait particulier.
- les trombones existent en plusieurs tailles: de l'alto, assez rare, au basse et même contrebasse, très rare.
- le tuba et la contrebasse sib.

❶ Pour plus de détails nous vous renvoyons à notre fiche «Les saxhorns» (Série 24) et à notre série de 24 diapositives «Saxhorns et Saxophones»

Le fonctionnement des cuivres



C'est le diaphragme du musicien qui permet à celui-ci d'obtenir une pression constante de l'air contenu dans les poumons (colonne d'air). Cet air fait vibrer les lèvres exactement comme une anche double (anche labiale). Cette vibration (fréquence) est transmise à l'air contenu dans l'instrument (corps sonore) dont la fréquence de résonance (fondamentale et partiels) varie en fonction de sa longueur. Avec ses lèvres, l'instrumentiste peut modifier la hauteur des sons. Il ne souffle pas vraiment plus fort, il augmente ou diminue la pression de l'air par la pince des lèvres.

Prenons comme exemple un tuyau d'arrosage: en pinçant plus ou moins l'orifice de celui-ci – et **sans toucher au robinet**, c'est-à-dire sans augmenter le débit – le jet d'eau sera projeté plus ou moins loin. Plus la pression est grande, plus le son monte vers l'aigu et réciproquement. Voyez notre encadré «Fonctionnement acoustique d'un tuyau».

Cette parenté avec le son des voyelles est utilisée par les noirs américains qui, dans le jazz, se servent de la sourdine *plunger* pour faire «parler» l'instrument, allant même jusqu'à le faire dialoguer avec la voix d'un chanteur ou d'une chanteuse.

C Battements et sons résultants:

L'utilisation du chant simultanément au jeu instrumental (comme dans la *Sequenza V*) produit des résultantes qui permettent un jeu polyphonique sur les instruments à embouchure pourtant essentiellement monodiques. Le plus ancien exemple connu de ce type de technique se trouve dans la cadence du *Concertino pour cor* de Karl-Maria von Weber dans laquelle le corniste joue un son, en chante un autre ce qui en produit un troisième. Remarquons qu'en choisissant judicieusement les hauteurs employées on peut très bien obtenir des accords consonants.

Entre deux fréquences légèrement différentes se produisent des phénomènes vibratoires appelés battements (deux sons rigoureusement à l'unisson ne donnent aucun battement). Ces battements sont d'autant plus perceptibles que les sons sont plus graves. Ils sont très utiles par exemple à l'accordeur de pianos car sur ces instruments une même note est donnée par la frappe simultanée de deux, et même trois cordes, accordées à l'unisson.

La fréquence du battement est égale à la différence entre deux fréquences. Exemple avec un son de 440 Herz et un son de 438 Herz: 440 Hz - 438 Hz = 2 battements par seconde.

1. Avec deux flûtes à bec, cherchez à faire entendre les battements qui se produisent entre deux sons. Faites remarquer que ces battements se modifient lorsque ces sons bougent.
2. Même travail, mais avec une seule flûte dans laquelle l'élève chante en jouant. Essayez différents intervalles en cherchant à découvrir dans quel sens les battements se modifient. Faites:
   — des sons vocaux glissés sur un son de flûte fixe,
   — des sons de flûte glissés sur un son vocal fixe, etc...

Fonctionnement acoustique d'un tuyau

Un tuyau, si l'air qu'il contient est au préalable convenablement excité (lèvres, anche, air se brisant sur un biseau), peut produire plusieurs sons en fonction de sa longueur:
— le son fondamental, qui est le plus grave qu'il peut produire;
— les partiels, plus aigus, qui dépendent de la pression de l'air;
cette dernière ayant une action sur la fréquence des vibrations. La justesse (dans le sens musical du terme) des partiels est fonction des caractéristiques du tuyau et donc de la facture de l'instrument considéré.

Soit un certain tuyau donnant une fréquence que nous appellerons **LA**. Pour obtenir cette fréquence, il faut d'abord que la fréquence d'excitation soit la même que la fréquence fondamentale du tuyau: ici 440 Herz. Si l'on augmente légèrement la pression de l'air, le son montera peu (par exemple à 442 Herz). C'est par ce mécanisme que le musicien corrige certaines notes sur son instrument (il n'existe pas d'instrument parfaitement juste, c'est le musicien qui joue juste). Si cette pression augmente davantage (voir notre encadré sur le fonctionnement des cuivres), le régime vibratoire change en passant du régime 1 ou fondamental au régime 2 ou partiel 2: la fréquence double (220 Herz x 2 = 440 Herz) et l'on obtient l'octave supérieure du son fondamental. Dans l'hypothèse, toute schématique, d'un tuyau parfaitement juste, on obtiendrait la série suivante:

220 Hz	440 Hz	660 Hz	880 Hz	
Régime: 1	2	3	4	
Fondamental	Partiels	----------		etc.
Fond. x 1	Fond. x 2	Fond. x 3	Fond. x 4	

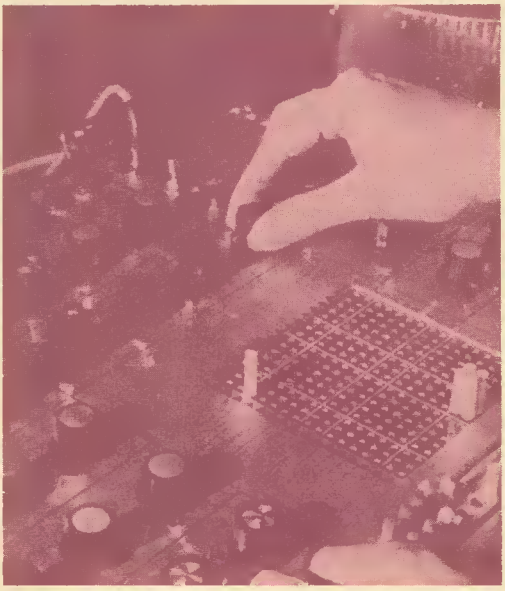
Le nombre de partiels que l'on peut obtenir est fonction de l'instrument (sa taille et sa facture) et... des capacités humaines!

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 4/82 - Dépôt légal: avril 1982 - N° d'ordre 987/82 - Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Mai 1983 - Série 28 - N° 8



à propos de musique électroacoustique

Indépendamment de tout jugement d'école, le seul nom de la musique électroacoustique peut éveiller en nous quelques craintes si l'occasion ne s'est pas encore présentée pour nous de faire connaissance avec elle et de nous y familiariser.

Son écoute semble pourtant vite naturelle aux enfants, et elle peut ouvrir de nouvelles voies d'approche active et passionnante du monde sonore, qui peuvent être abordées très simplement.

Les nombreux enregistrements existant actuellement permettent de découvrir des œuvres de conceptions très variées. Mais c'est en réalisant nos propres expériences de «création» que nous développerons le mieux notre sensibilité à l'écoute des sons en eux-mêmes, dans toutes leurs qualités (et non pas seulement de leur organisation), et notre faculté de découverte du monde sonore.

Même avec des moyens limités, nous pouvons réaliser nos premières expériences, qui se révéleront fort enrichissantes. L'aventure motive les enfants, et son intérêt pédagogique est évident.

Considérons par exemple le travail de **la partie de son**, que nous abordons en premier lieu.

Indépendamment du développement de l'imagination créatrice de l'enfant, ce travail l'aide d'abord à acquérir un certain sens de l'écoute, inséparable du sens critique, qu'il exercera sur la qualité de l'objet sonore comme sur celle de la prise de son; d'où notamment un affinement réel des qualités auditives.

Ensuite, les élèves chargés de l'enregistrement et ceux qui «jouent» pendant ce temps l'objet sonore à enregistrer, découvrent une forme de responsabilité «sociale». Cette activité peut enfin leur apporter un certain nombre de réflexes et une certaine dextérité dans l'utilisation d'un matériel que notre époque les conduit à côtoyer.

Une telle approche du monde sonore, différente de la pratique vocale ou instrumentale, de l'audition commentée et des animations musicales, ne peut donc qu'être profitable à l'enfant. Celui-ci acquerra progressivement une nouvelle «qualité d'écoute», et peut-être un jugement à la fois plus critique et plus ouvert sur les bruits, les sons et les musiques dont il est entouré.

Des auditions d'œuvres de musique concrète, électronique et électroacoustique, sous forme d'extraits soigneusement choisis, compléteront les deux exercices pratiques qui suivent et ceci avec d'autant plus de profit que l'enfant se passionnera vite pour cette musique qui reflète son temps.

1 La Prise de son

Matériel conseillé: 1 magnétophone (19 cm/s), 1 microphone, 1 bon amplificateur (afin d'écouter les prises de son dans les meilleures conditions) si possible, bande magnétique, bande amorce, collant à bande magnétique, 1 paire de ciseaux (voir *Conseils pratiques*.)

La prise de son est l'élément de départ de toute musique concrète. S'exercer à la prise de son constitue la condition préalable indispensable à toute initiation à ce genre de musique.

Voici pour commencer quelques suggestions de prises de son que nous allons pouvoir réaliser:

- un chant en entier, un poème;
- des applaudissements, des chuchotements;
- un rythme frappé dans les mains, un rythme de percussions;
- un rythme mains-talons, genoux-talons, mains-genoux;
- un brouhaha d'onomatopées, que le maître pourra «moduler» par des gestes directeurs;
- un «concert» de flûtes à bec, un autre de percussions;
- un «accord» de sons multiples tenus par chaque enfant («trame harmonique»);
- le bruit dans la cour (exercice de silence dans la classe) ou tout bruit extérieur (oiseaux, aboiements, conversations, etc...);
- sons vocaux «modulés» avec la langue;
- et toute suggestion de prise de son qui pourra nous être proposée.

Une fois réalisée, chaque séquence de prise de son sera écoutée plusieurs fois et critiquée, et recommencée si cela devait s'avérer utile. Sur le plan technique, veillons à réduire au maximum le souffle par un niveau d'enregistrement approprié, qui évitera en même temps les problèmes de saturation nuisibles à l'écoute.

Nous aurons intérêt à faire plusieurs fois la même prise de son (plus ou moins la même bien sûr) avec des vitesses de défilement de la bande différentes, afin de constituer une «réserve» de sons disponibles pour d'éventuelles manipulations (1 séquence en 9,5 cm/s sera entendue 2 fois plus vite en 19 cm/s). En outre, ne nous contentons pas seulement de moyenne ou longue durée, mais exerçons-nous également à l'enregistrement de séquences très courtes, voire de sons uniques, ou de motifs sonores individualisés (ce qui est moins facile, ainsi que nous pourrons le constater):

Exemples:

- percussion — résonance (cymbale, triangle,...)
- glissando de xylophone ou de métallophone (plus ou moins rapide)
- percussion + son de flûte à bec pendant la résonance (sorte de mixage en direct)
- porte qui claque — sonnerie de l'école pendant qu'un enfant ouvre lentement la porte
- cris de tous les élèves à la fois (chacun donnant une voyelle différente par exemple) etc.

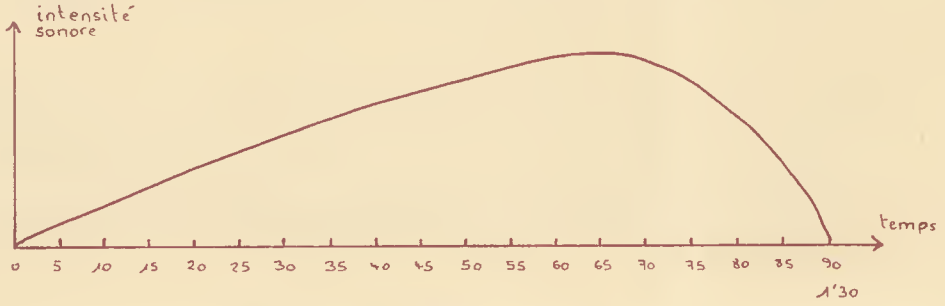
Afin d'éviter trop de montages de bandes pendant la manipulation ultérieure, efforçons-nous ensuite de réaliser de courts motifs sonores de deux ou trois sons en direct: excellent exercice de réflexes pour les enfants!

2 Incrustations d'objets sonores dans une «trame»

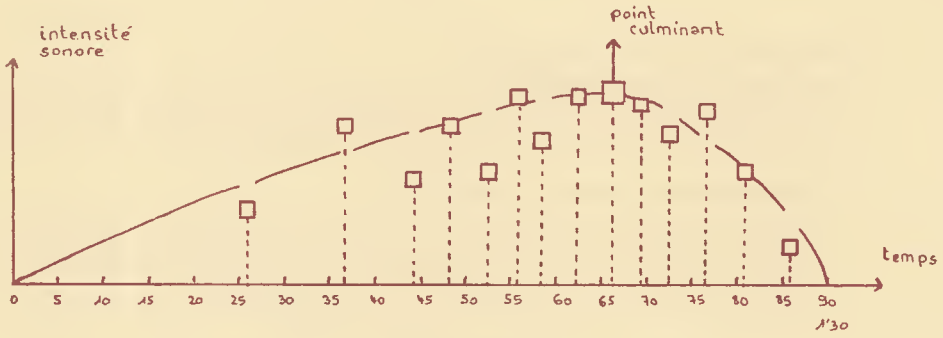
En utilisant quelques prises de son faites précédemment, nous pouvons à présent réaliser un embryon de forme musicale, «qui se tienne». Le fait de donner une suite au premier travail motivera d'ailleurs beaucoup nos élèves.

a Conception du projet de forme musicale

- Un projet de forme musicale très simple sera élaboré en commun. La forme retenue devra d'abord être limitée dans le temps; donnons-lui par exemple une durée globale de 1'30". Elle pourra ensuite être figurée par un croquis partant d'une ligne horizontale sur laquelle seront portées les secondes de 5 en 5. Dans l'exemple suivant, une «arche» irrégulière représente en gros la trame enregistrée en direct: l'intensité sonore monte pendant environ 1' et descend ensuite plus rapidement:



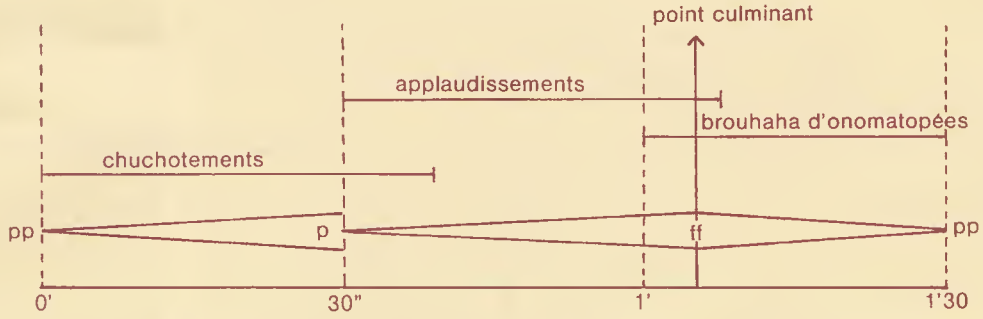
- Voyons à présent où placer les «incrustations». L'intérêt de l'auditeur étant censé augmenter en même temps que l'intensité sonore, on peut, par exemple, incruster des objets sonores de plus en plus nombreux et de plus en plus «forts» pendant la montée, ensuite de plus en plus rares et *piano* sur la courbe descendante. Le point culminant (à environ 65") doit être marqué par un «objet» particulièrement bruyant, ou bien — pourquoi pas? — par un silence soudain:



Remarquons que le niveau d'intensité des «incrustations» n'est pas forcément le même que celui de la trame sonore au même moment. Il n'est pas non plus nécessaire qu'elles soient aussi nombreuses.

b Réalisation du projet

1. **la «trame»:** cette prise de son — très importante puisqu'à la base de l'«œuvre» — devra être réalisée avec précaution et probablement recommencée plusieurs fois pour être satisfaisante. Nous pourrons reprendre l'idée des chuchotements, du brouhaha et des applaudissements, en opérant un *tuilage* entre ces trois trames afin qu'elles n'en forment plus qu'une:



Les applaudissements commencent donc *piano* à 30 secondes, et les onomatopées commencent à 1 minute, *fortissimo.*

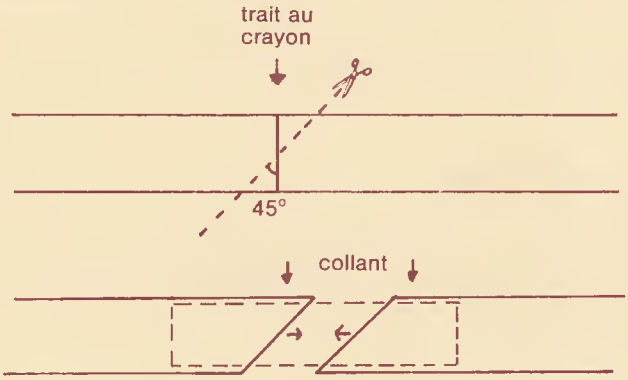
2. **les «incrustations»:** la fantaisie et l'imagination présideront au choix de ces sons, que nous choisirons cependant les plus brefs possibles afin de respecter leur caractère d'«incrustations». Les courts motifs sonores dont nous vous conseillons la réalisation à la fin de l'exercice précédent seront ici du meilleur effet; nous les placerons de préférence aux alentours du point culminant en raison de leur caractère plus «construit» (mais il n'y a là aucune obligation esthétique).

Pour le coupage et le collage des fragments, reportons-nous aux *Conseils pratiques.*

Conseils pratiques

- **Stockage des bandes enregistrées:**
  Chaque prise de son doit être isolée et facilement repérable, soit en collant un morceau de bande amorce entre chaque prise et en portant sur un catalogue la nature de celle-ci (n° 1: cymbale, n° 2: flûtes à bec, etc.), soit en isolant chaque prise de son sur un bobineau indépendant sur lequel sera collée une étiquette descriptive.

- **Coupage et collage de la bande magnétique:**
  — *repérer le début et la fin du son par lecture «directe», c'est-à-dire en faisant tourner les bobines à la main (1): on marque alors au crayon l'endroit à couper (trait vertical à l'endroit de la bande qui se trouve au milieu de la tête de lecture (2));*
  — *coupage de la bande: à 45°, en passant à la mi-hauteur du trait vertical (jamais verticalement, cela produirait un «cloc» à l'écoute) et collage:*

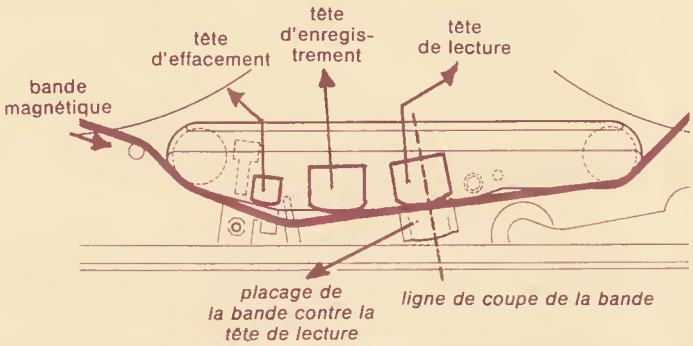


(ré-écouter à chaque fois les enchaînements obtenus afin de déceler les éventuels «clocs» ou erreurs de repérage);
— *pour les silences: utiliser de la bande amorce.*

---

(1) Un petit levier près des têtes permet parfois de plaquer la bande sur la tête de lecture pour ce genre de lecture «directe» (voir schéma ci-dessous).

(2)



Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, F - Strasbourg – 5/83 – Dépôt légal: mai 1983 – N° d'ordre 1274/83
Commission paritaire N° 35.860

Fiche biographique
grands interprètes

Arturo TOSCANINI
(1867 - 1957)

Issu d'une famille modeste d'artisans et de petits fermiers, Arturo TOSCANINI est né le 25 mars 1867 dans un quartier populaire de Parme, en Italie du Nord. Placée sous le signe de la pauvreté, son enfance est marquée par l'autoritarisme maternel et le manque d'affection parentale.

Entré au Conservatoire de Parme (Ecole Royale de Musique) en 1876, il y reste neuf ans, subissant sans broncher la discipline de fer de l'établissement. Le choix de l'instrument n'étant pas libre, il apprend le violoncelle, malgré sa préférence pour le piano. Le jeune Arturo s'applique néanmoins si consciencieusement à l'étude de l'instrument qu'il obtient d'être engagé à treize ans à l'orchestre de l'Opéra de Parme pour des représentations de *l'Africaine* de Meyerbeer. Mais ses études musicales continuent, notamment en composition. Il dirige un petit ensemble d'élèves (clandestin), apprend seul le piano... et s'initie en autodidacte à la langue française. Il compose aussi ses premières pièces musicales, qui ne seront jamais publiées.

Grâce à l'impresario Claudio Rossi, Toscanini est engagé dans une troupe d'opéra comme assistant-répétiteur et violoncelliste pour une saison au Brésil, à São Paulo et Rio de Janeiro. La troupe quitte l'Italie début 1886 : notre futur chef n'a pas encore dix-neuf ans.

Lors du deuxième opéra, *Aïda* (1), le chef d'orchestre Miguez refuse au dernier moment de diriger, arguant de l'incapacité de la troupe. La salle fait scandale. Après deux essais infructueux sans chef, Toscanini prend la baguette à la demande des musiciens et dirige l'opéra au pied-levé, sans partition : c'est un succès... Il dirigera dix-huit opéras au cours de cette mémorable saison brésilienne.

Dans la foulée, sa première direction d'opéra en Italie a lieu à Milan avec *Edmea* de Catalini (1886). Les critiques le couvrent d'éloges, reconnaissant en ce jeune chef un artiste de grande envergure. Divers engagements en tant que violoncelliste suivent, dont l'un à la Scala de Milan (2) pour l'*Otello* de Verdi.

La renommée de Toscanini grandit dans toute l'Italie où il dirige de nombreuses oeuvres. Après une saison au Liceo de Barcelone comme second chef, il retourne en Italie pour de nouvelles tournées et dirige une saison d'opéra en Sicile. En 1893, il se retire une année, faute de contrats signés à temps. Mais la Scala de Milan fait bientôt appel à lui.

La rentrée 1894 est marquée par la première représentation à la Scala du *Crépuscule des Dieux* de Wagner (3) sous la direction d'Arturo Toscanini. Le chef est en complète admiration pour la musique de Wagner. Les créations suivantes seront *Tristan et Isolde* (3), *Paillasse* de Leoncavallo et *la Bohème* de Puccini (4).

Le 21 juin 1897, Toscanini épouse Carla de Martini, fille d'un banquier milanais. Elle lui donnera trois enfants.

Durant la saison 1897-98, la Scala ferme. Toscanini dirige des opéras et des oeuvres symphoniques à Turin, lors d'un programme très chargé de quarante-trois concerts.

Pour sa réouverture, la Scala fait appel à Toscanini et à Gatti ; la lourde responsabilité de la réussite ou de l'échec des futures saisons d'opéras leur incombe. La première saison est resplendissante. Les suivantes seront grandioses, avec, en particulier, les débuts de Caruso (5) à la Scala. La célébrité de Toscanini devient mondiale. D'autre part, Buenos Aires l'accueille pour quelques vacances d'été, également pour des opéras.

En 1908, Toscanini quitte la Scala pour treize ans. Il est engagé au Metropolitan Opera de New York. Il y restera sept saisons et créera notamment la *Fille du Far West* de Puccini.

Durant la première Guerre Mondiale, nous le retrouvons chef d'orchestre militaire en Italie, où il organise des concerts pour la Croix-Rouge. La paix revenue, il se lance dans des activités politiques, mais, battu lors d'une élection en 1919, il renonce à cette voie, ce qui ne l'empêchera pas de toujours exprimer haut et fort ses idées et d'y rester fidèle jusqu'à la fin de sa vie.

MUSIQUE & CULTURE

La Scala de Milan, endommagée pendant la guerre, retrouve Toscanini pour sa réouverture le 26 décembre 1921. A la même époque, le chef d'orchestre fait ses premiers enregistrements sur disque pour la radio aux Etats-Unis.

L'arrivée au pouvoir de Mussolini en 1922 amène Toscanini à lui tenir tête et à s'opposer de plus en plus violemment au fascisme. La Scala est le seul théâtre à ne pas avoir affiché le portrait du Duce. Mais la situation du chef sera de plus en plus délicate.

Le 25 avril 1926 a lieu la fameuse création de *Turandot* de Puccini (6). Jusqu'à 1929, Toscanini assure la direction de la Scala et quelques concerts à New York à la tête de la Société Philharmonique.

Durant l'été 1929, il part en tournée avec la troupe de la Scala à Vienne et à travers l'Allemagne. Le succès est foudroyant. Mais Toscanini doit quitter la Scala.

Pour la saison 1929-30, il dirige l'Orchestre Philharmonique de New York (Philharmonic Society). Le dimanche après-midi, les concerts enregistrés sur disque sont retransmis par la radio : Toscanini est ainsi le premier chef d'orchestre à connaître un grand succès par la technique radiophonique et grâce à elle.

En été 1930, il effectue une tournée européenne avec ce même orchestre. Puis il se rend à Bayreuth pour diriger *Tannhaüser* et *Tristan et Isolde* de Wagner (qu'il ne cesse de révérer). Il jouera à Bayreuth l'été suivant encore et promettra de revenir... mais les événements en décideront autrement.

L'année 1931, refusant d'ouvrir un concert à Bologne par l'hymne fasciste, il est molesté par des miliciens... Toscanini ne dirigera plus d'orchestre en Italie jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Durant presque toute l'année 1932, une douleur au bras droit et à l'épaule l'empêche de diriger.

L'été 1933 le voit en tournée de concerts en Europe, mais il refuse d'aller diriger en Allemagne en raison de la victoire du parti nazi.

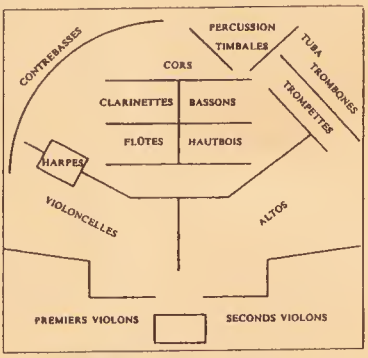
Invité au festival de Salzbourg à partir de 1935, Toscanini y obtient des triomphes éclatants; il reçoit l'amitié de Bruno Walter et participe de ses deniers à la construction du nouveau Palais du Festival (dans lequel il ne pourra jamais diriger).

Ayant quitté la Société Philarmonique en 1936, Toscanini voyage beaucoup, dirigeant de nombreux orchestres (entre autres un orchestre d'immigrés juifs en Palestine). Mais il oppose un refus à l'invitation du Festival de Salzbourg de 1938, à cause de la nazification de l'Autriche annonçant l'*Anschluss* de façon imminente. (C'est Furtwängler qui dirigera ce festival sous les bannières nazies.)

Durant la guerre de 1939-45, il s'établit définitivement aux Etats-Unis où il dirige l'Orchestre Symphonique de la N B C (concerts radiophoniques) et donne des concerts au profit d'oeuvres charitables. Il organise efficacement son nouvel orchestre, dont il restera le chef jusqu'en 1954.

Entre-temps, la Scala fait appel à lui pour sa réouverture prestigieuse de 1946. Mais, avec l'âge, son activité internationale se ralentit peu à peu.

Arturo Toscanini meurt à New York le 16 janvier 1957.



La disposition particulière de l'orchestre demandée par Toscanini

*

Véritable figure légendaire entourée de crainte, de respect et d'admiration, ce chef d'orchestre hors du commun a marqué son époque. Ses crises d'énervement, son autorité, ses départs brusques, son intransigeance ont alimenté une "légende Toscanini", pas toujours fondée sur la réalité de l'homme.

Son caractère farouche, peu enclin à la facilité, ennemi du compromis, l'a mené à une grande exigence dans son travail, pour atteindre à la perfection musicale.

---

(1) cf. fiche biographique *Giuseppe Verdi*
(2) cf. fiche historique *La Scala de Milan*
(3) cf. fiche biographique *Richard Wagner* et fiches analytiques au *Répertoire MC*
(4) cf. fiche biographique *Giacomo Puccini*
(5) **Enrico Caruso** (1873-1921) : ténor italien né et mort à Naples, dont la voix reste la plus célèbre du siècle. A partir de 1908, il chanta au Metropolitan Opera de New York, et contribua à l'essor du disque.
(6) cf. fiche analytique *Turandot* de Puccini.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite
33.8-9/24 Imprimerie spéciale de l'Editeur

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE mensuel

Série 37 - N° 4 - Avril 1992 - 38 F - Publication mensuelle

Etienne-Nicolas Méhul
(Bibliothèque de l'Opéra)

Etienne-Nicolas Méhul

En France, trois ans après la prise de la Bastille, la 1re République fut proclamée le 22 septembre 1792. MUSIQUE ET CULTURE se propose de fêter à sa manière le bicentenaire de cet événement historique avec un numéro consacré à Etienne-Nicolas MEHUL (1763-1817) – venant, par la même occasion, apporter un complément au dossier musical « révolutionnaire » d'octobre 1988 (1).

Si la postérité n'a retenu de lui, essentiellement, que le célébrissime *Chant du Départ*, Méhul fut pourtant un compositeur prolifique, auteur d'œuvres scéniques, vocales, symphoniques, pianistiques, de musique de chambre... d'une très haute qualité d'inspiration et de facture, sans oublier, bien sûr, ses nombreux chants, hymnes, odes... pour la Révolution et pour l'Empire.

Après nous avoir replongés dans l'ambiance de cette époque par un chant agrémenté d'un accompagnement rythmique et harmonique, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous présentent succinctement Etienne-Nicolas Méhul – le personnage,

▶▶▶

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Etienne-Nicolas Méhul	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de Méhul et de son œuvre	page 3
FICHE BIOGRAPHIQUE	• Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817)	page 7
FICHE ANALYTIQUE	• E.-N. Méhul : les quatre *Symphonies* (fiche double)	page 9
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 13
OFFRE SPECIALE	• Illustrez votre découverte de la symphonie	page 14
INFOS MC	• Stages - Annonces	page 14
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 100** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

37
4

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner – 67000 STRASBOURG (FRANCE) – Tél. 88 31 03 22 – Fax 88 41 87 92

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

sa vie, son œuvre – et nous invitent à découvrir sa musique par des auditions actives choisies notamment dans ses symphonies et dans d'autres œuvres.

Une fiche biographique, plus approfondie, situe Méhul et son œuvre dans cette période troublée et met en évidence le génie musical et dramatique du compositeur et son rôle important dans l'histoire de la musique française. Illustrant bien ces dernières idées, les *quatre symphonies* de Méhul font l'objet d'une fiche analytique double (2).

Comme à l'accoutumée, les *suggestions pédagogiques*, la *bibliographie*, la *discographie* et les *corrélats* viennent compléter votre information sur le sujet du mois tout en vous orientant dans les documents proposés.

Ce mois-ci, les Adhérents MUSIQUE ET CULTURE pourront profiter de l'Offre spéciale qui leur est proposée pour l'acquisition du disque MC 3001 « la Symphonie », illustré par la *Symphonie n° 73 en ré majeur « La Chasse »* de Joseph Haydn (découverte du genre, approche de l'œuvre, écoute intégrale) : voir page 14.

(1) N° MC 33.7 : voir notamment la fiche historique *la musique en France de la mort de Rameau à 1820.*

(2) Pour ces deux fiches, nous retrouvons la collaboration de Xavier Hascher.

Suggestions pédagogiques :

1 - La Révolution Française (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche historique *la musique en France de la mort de Rameau à 1820*) :

- Rappelons aux enfants les principales étapes de la Révolution et de l'Empire ; montrons comment le statut des musiciens change à cette époque. Illustrons cette approche historique par un chant révolutionnaire.
- Mettons en lumière que, malgré l'obligation de fournir de nombreuses musiques de circonstance, les compositeurs ont continué à écrire pour le théâtre (opéras, opéras-comiques) et pour le concert (symphonies, odes, concertos, sonates, mélodies), et même de la musique religieuse, sous l'Empire.
- A propos de l'enseignement musical à cette époque : la disparition des maîtrises ecclésiastiques entraîne la nécessité de fonder de nouvelles structures de formation, d'où la naissance du Conservatoire de Paris et de ses émules en Province.
- Cependant, mettons en évidence que, malgré son originalité, la musique française reste soumise à l'italianisme triomphant, en raison, surtout, de l'engouement du public pour le théâtre lyrique.

2 - Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817) (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*, fiche biographique, fiche analytique, bibliographie et discographie) :

- Relatons les points essentiels de la vie de Méhul, celle d'un musicien de très grand talent dans une période troublée, à la fois difficile et exaltante pour lui.
- Découvrons la musique de Méhul à travers les différents genres qu'il a abordés : les chants et hymnes patriotiques, le théâtre lyrique, la symphonie, la sonate, la mélodie..., en illustrant cette démarche par des auditions actives d'extraits choisis.
- Nous pouvons écouter de façon plus attentive et plus approfondie des extraits de ses quatre symphonies, sommet de sa production instrumentale.

3 - La symphonie française (cf. fiche analytique et corrélats) :

- En révélant l'importance de la production symphonique des Gossec, Devienne, Méhul, Lesueur, Jadin, Catel..., nous soulignerons également la grande qualité d'ensemble de ces œuvres.
- Aux plus grands, nous montrerons que ces compositeurs ont été les fondateurs de l'école symphonique française, illustrée ensuite par Berlioz (élève de Lesueur), Gounod, Lalo, Bizet, Saint-Saëns, Franck, Chausson, Magnard, d'Indy...
- D'un point de vue européen, nous mettrons aussi en évidence l'influence des symphonies et odes-symphonies de la période révolutionnaire sur Beethoven et Berlioz, et même sur Mendelssohn, Schumann, Wagner et Saint-Saëns.
- D'autre part nous pourrons signaler l'intérêt de Haydn et de Beethoven (de Mozart aussi, peut-être) pour des idées et les musiques de la Révolution française.

bibliographie

◇ *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, par Constant PIERRE, Paris, 1899

◇ *Les hymnes et chansons de la Révolution française*, par Constant PIERRE, Paris, 1904

◇ *Méhul*, par R. BRANCOUR, Paris, 1912

◇ *Méhul, sa vie et ses œuvres*, par P.-A. VIEILLARD, Paris, 1859

◇ *La musique française*, par Norbert Dufourq, Paris, Larousse, 1949

discographie:

- **Les quatre symphonies de Méhul:**
  - ◇ *Les 4 symphonies*, Swierczewski, Orch. de la Fondation Gulbenkian (avec les *Ouvertures*) - Nimbus NI 5.184/185
  - ◇ *1re et 2e symphonies*, Musiciens du Louvre, Marc Minkowski - Erato 2292-45026-2
  - ◇ *1re et 2e symphonies*, Rotter, Orch. Philh. du Rhin - Marco Polo 8.223 139
  - ◇ *1re symphonie*, Kleinert, Orch. Symph. Radio Berlin (avec la *6e Symphonie* de Schubert) - Forlane UCD 16.588

- **Musiques de la Révolution et de l'Empire:**
  - ◇ *Chansons de la période révolutionnaire* - Centres Musicaux Ruraux (disque et cassette)
  - ◇ *Révolution Française* (Méhul, Gossec, Rouget de Lisle - Berlioz, Paisiello), solistes, Chœurs et Orchestre du Capitole de Toulouse, chœurs d'enfants, dir. M. Plasson - EMI CDC 7494702 (cf. notamment l'*Hymne National* à 3 chœurs et 2 orchestres de Méhul)

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

- **MUSIQUE A L'ECOLE:** N° 10 (musique française), N° 14 (Beethoven), N° 54 (Haydn), N° 58 (la Révolution française, Berlioz)
- **Fiches biographiques:** ☐ ☐ ☐ BEETHOVEN ☐ BOÏELDIEU ☐ GLUCK ☐ HAYDN ☐ MOZART ☐ PERGOLESI ☐ RAMEAU ☐ ROSSINI ☐ SCHUBERT
- **Fiches historiques:**
  - ☐ ☐ la musique en France de la mort de Rameau à 1820
  - ☐ ☐ la musique symphonique française au temps de Saint-Saëns
  - ☐ Joseph Haydn en son temps
  - ☐ Beethoven, précurseur du Romantisme musical
- **Fiches techniques:**
  - les instruments: ☐ ☐ l'orchestre symphonique
  - les formes: ☐ ☐ ☐ ☐ la symphonie
  - le langage musical: ☐ ☐ fonction de la tonalité chez J.-Ph. Rameau
- **Fiches analytiques:**
  - BEETHOVEN: ☐ ☐ *3e Symphonie* ☐ *5e Symphonie* ☐ ☐ *7e Symphonie* ☐ *8e Symphonie* ☐ *Ouverture d'Egmont* ☐ *Coriolan*
  - BOÏELDIEU: ☐ *Concerto pour harpe*
  - HAYDN: ☐ *Symphonie n° 73* ☐ *Symphonie n° 94* ☐ *Symphonie n° 103* ☐ ☐ *La Création*
  - MOZART: ☐ ☐ *Symphonie concertante* ☐ *39e Symphonie* ☐ *40e Symphonie* ☐ ☐ *41e Symphonie*
  - SCHUBERT: ☐ *5e Symphonie* ☐ *8e Symphonie «Inachevée»*
- **Disques:**
  - MC 2501 L'Orchestre Symphonique
  - MC 3001 La Symphonie

pour illustrer votre découverte de la symphonie
PROFITEZ DE NOTRE **OFFRE SPECIALE**
réservée aux Adhérents MUSIQUE CULTURE

LA SYMPHONIE

Joseph Haydn: *Symphonie n° 73 en ré majeur* ***«La Chasse»***
(Méhul, contemporain de Haydn, connut son œuvre et reçut son influence)

Disque MC 3001

- Définition sonore de la symphonie
- Analyse des 4 mouvements: commentaires, exemples musicaux
- Exécution intégrale de l'œuvre

Une **plaquette pédagogique** accompagne pas à pas votre démarche.

Le tout est clair, précis, et l'interprétation reste toujours musicale. *(Discothèque de France)*

Ce disque: au prix spécial de **56 F** *franco de port*
au lieu de 98 F (prix public) et 76 F (prix Adhérents).

Commande sur papier libre à adresser à MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG, accompagnée de votre règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de Musique et Culture.

informations **musique et culture**

MUSIQUE CULTURE **FORMATION 1991-92** **musique dans la joie**

CYCLE NATIONAL DE FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE
avec **Jos WUYTACK**

compositeur, professeur à l'Université de Louvain, disciple et continuateur de Carl Orff.

Pour tous ceux qui veulent initier de façon vivante et concrète les enfants à la musique et leur apporter une formation musicale de base en s'appuyant sur l'activité, la sensorialité et la créativité.

Prochains stages:

- **stage de 2e degré:** 16-17-18 mai 1992
- **stage des 3e, 4e et 5e degrés:** l'année scolaire suivante
- le stage de degré supérieur pour l'obtention du diplôme prévu initialement les 13-14-15 juin 1992 est reporté à une date ultérieure

Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG
Tél. 88 31 03 22 - Fax 88 41 87 92 - N° d'organisme formateur: 42 67 00 37 067 - Code UNAPEC: M 0029

Georges DELERUE nous a quittés...

Né le 12 mars 1925 à Roubaix, Georges Delerue a été l'un des plus grands compositeurs de musique de film.

Elève de Henri Büsser et de Darius Milhaud au Conservatoire de Paris, il composa la musique de plus de cent-vingt films de long métrage, tout particulièrement pour François Truffaut, mais également pour de nombreux autres grands cinéastes français et étrangers. Il a aussi écrit des films publicitaires, des musiques de scène (notamment pour *La mort de Danton* de Jean Vilar), des musiques pour la télévision (entre autres, la série des *Rois maudits*).

Tout récemment, il a signé la musique du *Dien Bien Phu* de Pierre Schœndœrffer (le « *concerto de l'adieu* »).

Il est décédé ce 21 mars, à Los Angeles (Californie), où il s'était installé depuis dix ans.

La Société Franz Schubert, fondée en collaboration avec l'**Internationales Franz Schubert Institut** (Vienne), a pour vocation à la fois d'encourager la recherche et les rapports internationaux, et de faire connaître des aspects de l'œuvre du compositeur mal connus du public, comme les ouvrages dramatiques, ou certaines compositions instrumentales. Elle se propose d'organiser des rencontres, des colloques, des concerts, ainsi que de publier un bulletin périodique. L'adhésion minimale est de 100 F par année.

Renseignements:
Société Franz Schubert, 7, boulevard Saint-Michel, 75005 Paris.

informations **musique et culture**

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22, Fax 88 41 87 92
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 3/92 - Dépôt légal: avril 1992 - N° d'ordre: 921092
Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE CULTURE

Avril 1992 - Série 37 - N° 4

à propos de Méhul et de son œuvre

Un concert sous le Consulat, par Tannay *(Photo Bulloz).*

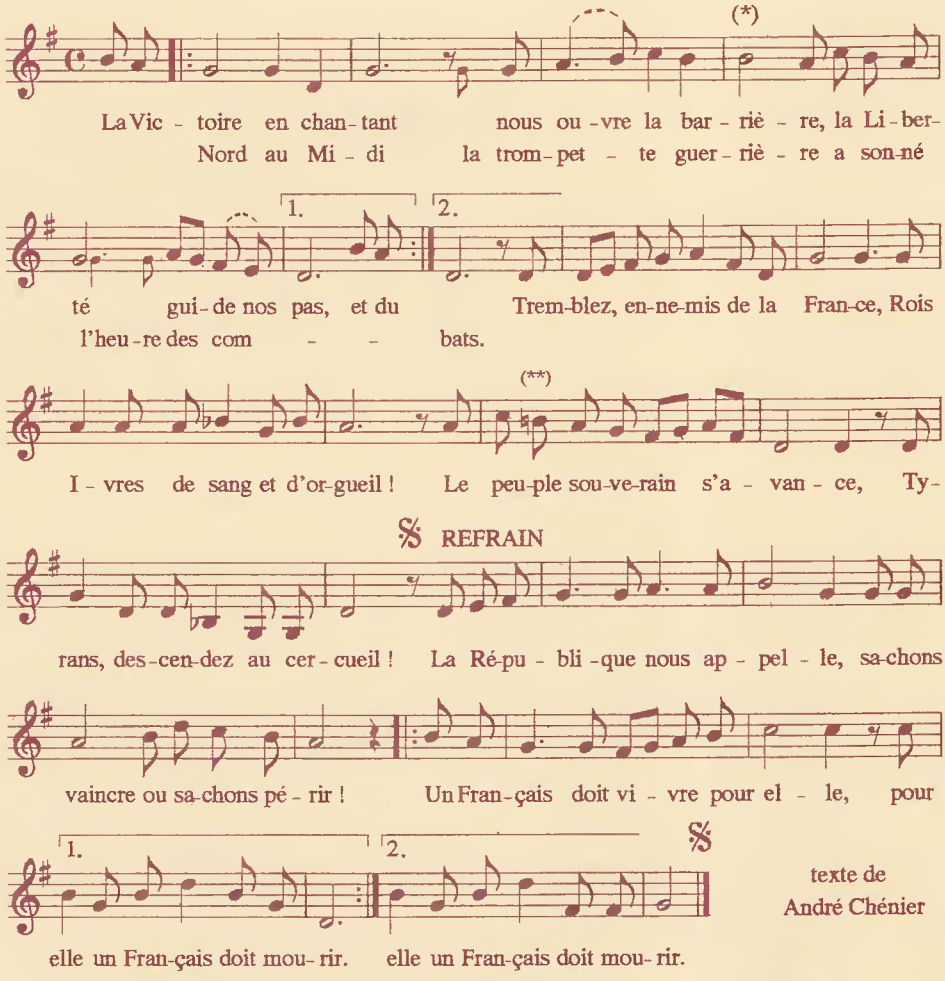
Nous vous proposons, ce mois-ci, de retrouver un thème abordé dans *MUSIQUE A L'ECOLE n° 58 :* la Révolution Française, une période dont les richesses musicales restent encore méconnues... Cette fois, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* centrent leur intérêt sur l'un des plus grands compositeurs français de cette période, Etienne-Nicolas MEHUL (1763-1817), auteur du fameux *Chant du Départ* (1794) et de nombreuses autres œuvres vocales et instrumentales.

Nous commencerons par une approche active de la musique de Méhul en montant la première strophe de ce *Chant du Départ,* avec un accompagnement rythmique et harmonique facultatif.

Après avoir mieux fait connaissance du compositeur (sa vie et son œuvre), nous écouterons des extraits de ses symphonies, écrites plus tardivement (1808-1810), et dont les beautés méritent vraiment d'être partagées. Un encadré complète notre information sur le rôle de Méhul (et de ses contemporains) dans les origines et le développement de la symphonie française.

1 *chantons un hymne*

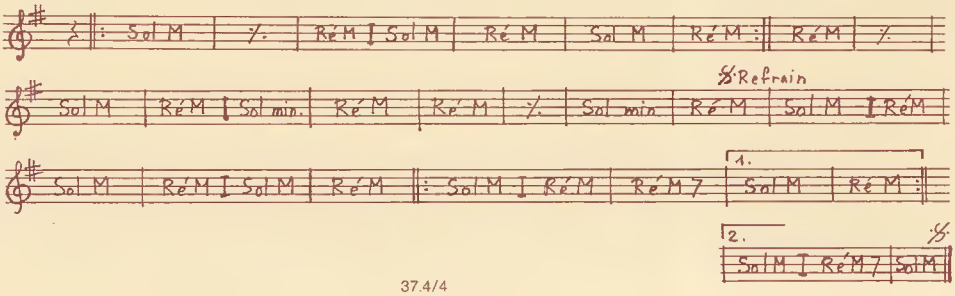
Composé en 1794, le *Chant du Départ* de Méhul aurait peut-être pu être choisi comme hymne national français, au lieu de *La Marseillaise* de Rouget de Lisle, tant il soulevait les foules dans la France entière. Il est vrai que les qualités proprement musicales du *Chant du Départ* le disputent à ses qualités d'efficacité dans l'incitation guerrière... Sa mélodie élancée et prenante, son rythme vigoureux et entraînant, soutenus par des harmonies franches et pleines, en font un très bel hymne héroïque :

Mvt. de MARCHE

texte de
André Chénier

(*) la dans la version originale (**) sib dans des versions modernes

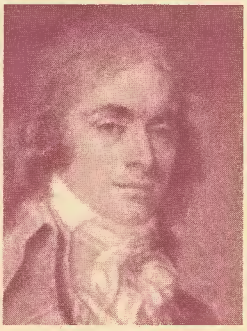
- Nous apprendrons ce chant phrase par phrase, dans un mouvement modéré et évitant de trop inégaliser les croches, écrites égales par Méhul.
- Nous ajouterons une pulsation en noires régulières (frappements de mains, claves, wood-block) sur laquelle nous pourrons greffer des rythmes d'allure martiale, exécutés par un petit groupe d'enfants.

- Si possible, écoutons-en aussi un ou plusieurs enregistrement(s) ❶ afin d'apprécier, déjà, l'orchestration et l'écriture vocale et chorale de Méhul et de bien différencier le refrain («La République nous appelle») du couplet («La victoire en chantant»).
- Dans notre interprétation, nous pourrons traduire cette différenciation par le contraste entre un petit groupe et l'ensemble des enfants, auquel pourront se joindre des instruments.
- Nous pourrons ressentir la nécessité d'un accompagnement harmonique pour soutenir la mélodie. Dans ce cas, en voici la «grille» d'accords, qui est très simple:



Après avoir fait l'expérience de ce montage musical, nous aurons probablement envie de faire un peu connaissance de l'auteur de cet hymne, Etienne-Nicolas Méhul.

2 découvrons Etienne-Nicolas Méhul



Etienne-Nicolas Méhul ❷ voit le jour dans la petite ville de Givet, dans les Ardennes françaises, le 22 juin 1763. Très tôt, l'enfant révèle des capacités musicales hors du commun.

Après avoir été initié à la musique par l'organiste de sa paroisse, il complète sa formation à l'Abbaye de La Val-Dieu auprès du moine-compositeur allemand Wilhelm Hanser, dont il devient rapidement l'organiste-adjoint.

Vers 1778, Méhul se rend à Paris pour rencontrer Gluck, alors en pleine gloire. Celui-ci lui donne quelques conseils, mais doit bientôt quitter la capitale française pour Vienne, confiant le jeune musicien au claveciniste et compositeur alsacien Jean-Frédéric Edelmann (1749-1794) dont l'enseignement l'influencera profondément, comme le révèlent ses sonates pour piano et ses sonates pour piano et violon.

Mais, entre-temps, le jeune compositeur a eu la révélation de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, qui déclenche sa passion pour le théâtre lyrique. Dès 1782, il réussit à faire exécuter sa première œuvre vocale, une *Ode* de J.-B. Rousseau, sous la direction de Gossec lui-même.

Son opéra-comique *Euphrosine et Corradin,* créé en 1790, le rend aussitôt célèbre. L'œuvre impressionnera le jeune Berlioz, un demi-siècle plus tard.

«J'aime la gloire avec fureur» déclare notre musicien... Poussé par ses convictions et les événements, il se mêle alors au mouvement révolutionnaire et compose chants, odes, hymnes et quelques œuvres pour les théâtres de la République (proclamée le 22 septembre 1792).

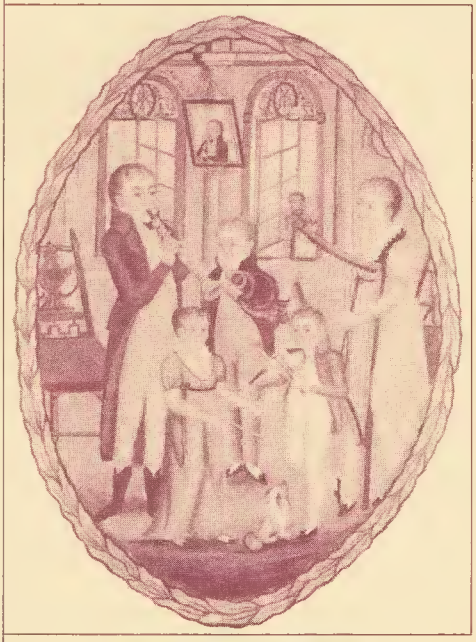
En 1793, il participe, avec Sarrette, à la fondation de l'Institut National de Musique, le futur Conservatoire, dont il est nommé Inspecteur de l'enseignement avec, notamment, Gossec.

C'est le 4 juillet 1794 qu'il donne cette «deuxième Marseillaise» qu'est le *Chant du Départ* (nous l'avons chanté tout à l'heure). Le 14 juillet 1800, Méhul atteint le point culminant dans ce type d'œuvres avec le grandiose *Chant National du 25 Messidor,* pour solistes, trois chœurs, trois orchestres, cor solo, harpes, tam-tam ❸, qu'il dirige lui-même aux Invalides.

De 1790 à 1804, malgré quelques échecs, il compose régulièrement pour la scène lyrique. Retenons notamment *Le Jeune Henri,* opéra-comique qui connaîtra toutes sortes d'arrangements. L'autre œuvre marquante est *Ariodant,* qui recueille aussi un grand succès et que beaucoup considèrent, aujourd'hui, comme son meilleur opéra. En 1801, Méhul s'essaie avec réussite à une musique plus légère et mélodique que précédemment avec l'opéra-bouffe *L'Irato,* dédié à Bonaparte.

Mais la dernière période de sa vie, avec l'instauration de l'Empire, est marquée par les désillusions et le découragement, sa santé ne cessant de décliner. En 1804, il refuse le poste de direction de la Chapelle impériale mais compose néanmoins des cantates pour Napoléon.

De 1808 à 1810, ses quatre symphonies ❹ sont exécutées avec plus ou moins de succès au Conservatoire. Il reste aussi un professeur excellent et très estimé, dont cinq élèves obtiendront le prix de Rome.



Musique de chambre en famille
au temps de Méhul *(Photo Ed. Leduc)*

Joseph, opéra primé lors de sa création à Paris, connaît une belle carrière à travers l'Europe. Weber, qui le montera en 1817, en dira: *«C'est une fresque musicale (...) d'un sentiment, d'un pathétique, d'une pureté de dessin et de composition à tout défier.»*

En revanche, *Uthal,* inspiré d'un sujet celtique, n'est qu'un demi-succès.

En 1816, le gouvernement de Louis XVIII lui retire son titre d'Inspecteur au Conservatoire.

Il meurt de phtisie le 18 octobre 1817. On lui fait des funérailles grandioses, mais son dernier opéra, *Valentine de Milan,* ne sera représenté qu'en 1822, cinq ans après sa mort.

3 écoutons du Méhul

Notre première approche de la musique de Méhul a pris pour base un chant révolutionnaire dont nous avons aussi pu écouter la version orchestrale et chorale.

Nous vous proposons de rester dans le domaine symphonique illustré par le compositeur, avec l'audition active d'extraits de ses symphonies, choisis dans les deux premières (voir aussi notre fiche analytique).

- **La 1re symphonie,** en *sol* mineur, semble ouvrir la porte au Romantisme musical avec son premier mouvement empreint de tension dramatique, de rythme et de passion, *«à la fois plein de feu, d'élégance et d'éclat»*. Le contraste des dynamiques, la vigueur des deux thèmes principaux (très proches) animent cet *Allegro* d'une vie intense.

  C'est au répertoire des chants populaires que le 2e mouvement emprunte son thème (un vieux noël français), très mélodique, auquel Méhul apporte une série de variations ingénieuses.

  Le 3e mouvement (un *Menuet*) nous charme par son accompagnement de Cordes en *pizzicati* et la délicatesse de ses touches instrumentales. Son *Trio* central apporte un contraste dramatique.

  Le Final, *Allegro agitato,* retrouve l'atmosphère passionnée du début, mais sur un ryhme constant qui l'emporte dans une agitation fébrile. Son thème unique est magnifiquement exploité par Méhul.

  Quelques jours après avoir entendu cette symphonie, le critique musical Sauvo écrivit: *«Sans être imitateur d'Haydn, il (Méhul) est de son école, puisque chez lui, dans ses bonnes productions, les profondeurs de la science musicale ne font qu'ajouter un nouveau prix à la richesse et à la nouveauté des motifs.»*

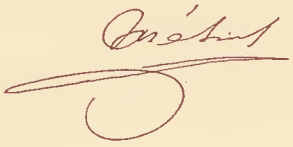
  On peut ajouter qu'ici les innovations de Méhul, sans aller aussi loin, font pendant à celles de Beethoven et préfigurent Schubert par certains aspects.

- **La 2e symphonie** s'oppose à la première par son caractère brillant et son expression joyeuse (correspondant bien au choix du ton de *ré* majeur). Ces caractères sont remarquablement exprimés dans le premier mouvement (*Allegro,* précédé d'un introduction lente) dont le 1er thème, aux notes répétées pleines de vivacité, et le 2e thème, mélodique et enjoué, sont superbement développés par Méhul.

  D'une charme irrésistible, le 2e mouvement (*Andante*) met en valeur un thème principal dont la simplicité permet au compositeur de subtiles variations d'instrumentation et d'agréables développements.

  L'*Allegro* qui suit est un *Menuet* fortement scandé, dont l'énergie rythmique est renforcée par la plénitude de l'orchestration. Le *Trio* central apporte, ici aussi, un grand contraste par sa douceur mélodique.

  Le 4e mouvement est un *Finale* très entraînant, développant un thème unique en épisodes imaginatifs et variés avant sa Réexposition. Il conclut magnifiquement cette belle symphonie.



Signature de Méhul

Etienne-Nicolas Méhul et la symphonie française

L'école française de la symphonie qui vit le jour vers le milieu du XVIIIe siècle avec les premières œuvres de Gossec (1734-1829) dans le genre, où il devança Haydn de plusieurs années, fut cependant éclipsée par l'école allemande dans la faveur du public parisien au tournant du siècle suivant. Si les compositeurs d'outre-Rhin lui devaient un certain nombre d'innovations de tous ordres, dont l'emploi des clarinettes, qui précède leur adoption par l'orchestre de Mannheim, sans doute ne connut-elle pas l'évolution que lui imprégnèrent les maîtres viennois. La situation pouvait donc, en 1800, sembler claire: aux Français l'opéra, et l'opéra-comique – qui lui même influa sur la naissance du *Singspiel* germanique –, aux Allemands la symphonie.

Méhul (v. fiche biographique) s'était glorieusement illustré sur la scène lyrique. On lui devait également nombre d'hymnes pour la Révolution. Musicien novateur par son sens harmonique (fréquemment chromatique) et formel (il introduit le principe du *Leitmotiv*), il combine dans ses opéras la description psychologique qu'il hérite de Gluck et le développement motivique qu'il découvre chez Haydn. Il élargit l'orchestre, divise les pupitres de Cordes, leur demande de jouer avec le bois de l'archet, fait monter les violoncelles dans l'aigu, multiplie les sons bouchés aux cors: pas une œuvre qui de ce point de vue n'apporte sa particularité. Saint-Saëns déclarera: *«l'orchestration de Méhul est très supérieure à celle de ses contemporains et le classe tout à fait à part des compositeurs de son époque»*.

Ses ouvertures, écrites avec un soin particulier à restituer l'atmosphère spécifique du drame qui va suivre, préfigurent le poème symphonique. Si sa technique orchestrale, harmonique, et même son sens mélodique influenceront Weber, Beethoven lui doit un de ses meilleurs effets: comme celle de *Léonore* (d'après un sujet de Bouilly, qui travailla pour Méhul), l'ouverture d'*Héléna* est interrompue par un appel de trompette, suivi par l'interpolation de musique du premier acte.

C'est donc un compositeur considérable, doué *«d'un sentiment dramatique original et personnel»*, qui se donne pour ambition de renouer avec la tradition interrompue de la symphonie française, qui ne survivait plus qu'à travers la symphonie concertante.

Sur les six symphonies que composa Méhul, il n'en subsiste que quatre (la première est perdue et la sixième serait restée inachevée). Ces œuvres reçurent un accueil favorable, autant en France qu'à l'étranger; Schumann, Mendelssohn et Brahms les appréciaient particulièrement...

A l'écoute de la *1re symphonie,* notamment, il ne fait pas de doute que la nouvelle période de l'Histoire qui est en train de s'ouvrir à cette époque a déjà trouvé son musicien.

Notre époque ne se doit-elle pas de rendre justice à ces quatre belles symphonies?

X.-A. Hascher

---

❶ Disque «Révolution Française» EMI CDC 7494702.

❷ Cf. aussi fiche biographique.

❸ Première utilisation connue de cet instrument dans l'orchestre, en Occident.

❹ Cf. fiche analytique et partie *3* suivante.

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 8831 0322, Fax: 88 41 87 92
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 4/92 - Dépôt légal: mai 1992 - N° d'ordre 921093 - Commission paritaire N° 35.860

Fiche biographique

Etienne-Nicolas MEHUL
(1763 - 1817)

Etienne-Nicolas Méhul est né le 22 juin 1763 à Givet, petite ville des Ardennes, sur la Meuse. Il est le deuxième enfant, sur quatre — dont seule, avec lui, une sœur survivra —, de Jean-François Méhul, maître d'hôtel du comte de Montmorency, et par la suite marchand de vin. Etienne-Nicolas est un enfant à la santé fragile.

C'est l'organiste — aveugle — de la chapelle des Récollets qui l'initie à la musique. Au décès de celui-ci, Méhul, qui n'est alors âgé que de dix ans, lui succède à ce poste et l'on dit qu'il fait une telle sensation que les fidèles désertent l'église principale afin de venir l'écouter.

En 1775, il se rend à l'abbaye de La Val-Dieu, dans les montagnes, près de Givet, où réside une communauté de Prémontrés. Là, il devient le huitième élève de Wilhelm Hanser, savant moine musicien venu d'Allemagne. Au bout de seulement deux années, il devient organiste adjoint, avec une perspective assurée de succéder un jour à son maître.

Cependant alors qu'il n'a que seize ans, en 1778 ou 1779 — les récits divergent sur ce point —, encouragé par un colonel amateur de musique, il se rend à Paris sans autres biens qu'une lettre de recommandation de son professeur pour Gluck, qui venait de triompher avec *Iphigénie en Tauride* et de connaître l'échec avec sa dernière œuvre, *Echo et Narcisse*. Il est vraisemblable que Méhul ait rencontré l'illustre compositeur, qui l'aurait fait assister à la répétition générale d'*Iphigénie*, déclenchant ainsi la passion de l'adolescent pour l'opéra.

Il n'aurait probablement pas pris de cours formels, mais aurait eu avec Gluck une série d'entretiens qu'on peut imaginer essentiels. Or ce dernier repart définitivement pour Vienne au bout de quelques mois, le confiant aux mains de Frédéric Edelmann, claveciniste, compositeur et professeur estimé, qui avait alors une trentaine d'années.

Méhul commence par publier des arrangements d'après la *Thésée* de Gossec, et obtient de faire exécuter au *Concert Spirituel*, que dirige le même Gossec, sa première œuvre, sur une ode de Jean-Baptiste Rousseau, en 1782. Détourné par conviction de la musique religieuse, il se livre à divers essais dramatiques, qui sont perdus. Il publie également deux livres de sonates pour piano, dont le deuxième montre déjà une certaine maturité et fixe certains traits de son style, notamment sa technique de développement mono-motivique. Il écrit aussi des sonates pour piano et violon.

Subsistant grâce aux leçons de musique qu'il donne, Méhul parvient à faire jouer à la *Société académique des enfants d'Apollon* et au *Concert Spirituel* des "scènes lyriques", dont *Philoctète à Lemnos*. Il compose un opéra, *Cora*, qui est accepté par l'Académie Royale de Musique. En attendant que celle-ci se préoccupe de le monter, il se lance dans un opéra-comique, *Euphrosine et Corradin*, sur un livret en trois actes de François-Benoît Hoffmann. L'œuvre est donnée le 4 septembre 1790 au Théâtre italien. Le lendemain, Méhul est un compositeur célèbre.

« *Voilà celui qui nous dévorera tous* », déclare Grétry. En transformant le genre de l'opéra-comique, Méhul en ouvre la voie à la future école française, mais influence également ses aînés, dont Grétry. Malgré l'agitation politique intense de l'époque, l'ouvrage passionne les musiciens. *Euphrosine et Corradin* tiendra l'affiche pendant plus de quarante ans et sera donné dans de nombreuses villes. Un demi-siècle plus tard, Berlioz en sera encore fortement impressionné.

Méhul remplaça l'héroïque et le fabuleux par le drame simplement humain. D'Indy note que « non seulement l'instrumentation, mais aussi la tonalité y sont employées comme moyens expressifs », ce dont Weber sut tirer profit. Dans la foulée de ce premier succès, *Cora* est enfin montée le 15 février 1791, mais tombe aussitôt. Malgré un livret "froid et vide" en un acte d'Hoffmann, *Stratonice*, créée le 3 mai 1792 au théâtre Favart, est un triomphe qui consacre Méhul. Dans l'ouverture de cet ouvrage, il demande que les timbales soient *voilées*.

Suit, au même endroit, et toujours sur un livret d'Hoffmann, *Le Jeune Sage et le Vieux Fou*, le 28 mars 1793. C'est encore un succès. « *J'aime la gloire avec fureur* », déclare-t-il cette année-là. Il est magnifiquement logé par ses mécènes, se lie d'amitié avec le peintre David, fréquente l'acteur Talma, le violoniste Kreutzer, ainsi que tous les compositeurs : Gossec, Boïeldieu, Rouget de l'Isle, Cherubini, Berton... Il décide alors de se mêler au mouvement révolutionnaire, composant chants civiques, hymnes de cérémonies et œuvres pour les théâtres de la République, dont *Horatius Coclès*, sujet romain en un acte, d'Arnaud, commande de l'Etat, créé le 18 février 1794 au Théâtre des Arts, nom que portait alors l'Opéra. Cette mise en scène antique d'un message républicain eut peu de succès.

MUSIQUE & CULTURE

Cependant, il se joint à Sarrette et participe en novembre 1793 à la fondation de l'Institut National de Musique que la loi du 3 août 1795 transforme en Conservatoire. Le 7 du même mois, Méhul est nommé Inspecteur de la musique dans le nouvel établissement, et l'y rejoignent à ce poste Grétry, Gossec, Lesueur et Cherubini. Il écrit pour l'orchestre de la Garde nationale, rédige des ouvrages d'enseignement, défend la nouvelle institution, participe à la célébration des fêtes républicaines.

Pour la Fête de la Raison, le 10 novembre 1793, il écrit l'*Hymne à la Raison*, sur un poème de Marie-Joseph Chénier. Le 8 juin 1794, c'est la Fête de l'Etre Suprême qu'il contribue à organiser. Le 4 juillet, il compose le célèbre *Chant du départ*, la "deuxième Marseillaise". De la même année datent un *Chant des victoires*, un *Hymne de Bara et Viala*. A la gloire de la paix, il écrit un *Chant du retour* en 1797. Le point culminant est atteint le 14 juillet 1800 avec le *Chant du 25 Messidor*, exécuté aux Invalides, et faisant appel à deux chœurs et deux orchestres complets, avec tuba, buccins et tam-tam, ainsi qu'un troisième chœur de voix féminines accompagné par deux harpes et un cor, placés dans trois endroits opposés, et dont il dirige lui-même l'ensemble, "le bras entouré d'un mouchoir blanc", précédant ainsi Berlioz et son *Requiem*.

Malgré la pension annuelle de 1000 francs que lui accorde la Comédie italienne — chose extraordinaire pour un musicien aussi jeune —, le *Timoléon* que lui fournit Chénier est reçu sans enthousiasme à l'Opéra en 1794, et il en va de même l'année suivante avec *Doria* et *la Caverne*. Mais ces échecs sont compensés par son élection, la première d'un musicien, à l'Institut, nouvellement créé. Gossec l'y suivra.

De 1790 à 1804, à l'exception de 1796, Méhul compose en moyenne un opéra par année. Il convient d'en retenir *le Jeune Henri*, opéra-comique en deux actes, et *Ariodant*, drame lyrique en trois actes, donné en 1798 avec un grand succès. On considère que c'est là son meilleur ouvrage, où il préfigure l'*Euryanthe* de Weber et le *Lohengrin* de Wagner. L'anecdote relative à la première du *Jeune Henri*, en 1797, est controversée. Le sujet de l'opéra excitant les passions adverses des républicains et des royalistes, on ne parvint même pas au bout de la représentation, qui dut être interrompue. L'ouverture, cependant, fut non seulement bissée, mais *trissée*, et la coutume en fut prise, et respectée pendant plus de trente ans, de la jouer couramment en intermède entre deux pièces différentes. On en connut toutes sortes d'arrangements, et lors de l'Exposition universelle de 1867, elle fut même donnée avec 3000 exécutants.

L'Irato, opéra-bouffe, dédié à Bonaparte, triomphe en 1801 : Méhul s'y essaie à une musique plus légère et plus mélodique que d'habitude. L'œuvre fut représentée comme un opéra italien, le nom du compositeur n'en ayant été révélé qu'à la fin, à l'étonnement de la critique. Méhul s'était marié en 1800, sans bonheur. Il vécut bientôt séparé de sa femme qui partit s'installer à Lyon.

Une symphonie dont il ne reste que des fragments, premier essai dans le genre, fut jouée en 1797, « *afin d'accoutumer le public à penser qu'un Français pouvait suivre Haydn et Mozart* ».

La dernière période de la vie de Méhul, à partir de 1805, est marquée par le découragement et le déclin de la santé. Il se désole de voir que « *son art, que la République avait affranchi, (fut) ramené par l'Empire à la servilité de jadis* ». Aussi reste-t-il silencieux cette année-là, ainsi qu'en 1808, 1809, 1812. *Joseph*, sur un livret d'Alexandre Duval, tiédement accueilli, parcourut cependant durablement l'Europe entière. Weber le monte en 1817, déclarant : « *c'est une fresque musicale... d'un sentiment, d'un pathétique, d'une pureté de dessin et de composition à tout défier* ». En 1839, Wagner, jeune chef d'orchestre à Riga, joue l'ouvrage et en parle élogieusement. *Joseph* valut tout de même à son compositeur l'obtention du prix décennal de 5000 francs pour le meilleur opéra. L'ouverture est en *ut* majeur d'un bout à l'autre, ainsi que l'essentiel de l'ouvrage, malgré quelques modulations qui annoncent Schubert. L'opéra lui-même préfigure *Parsifal*.

Dans *Uthal*, sujet celtique d'après Ossian, Méhul supprime les violons pour faire dominer le timbre, plus voilé, des altos. Le succès n'en est pas meilleur. Revenu à une musique plus frivole, le public a trouvé sa coqueluche en Spontini. Le dernier opéra de Méhul, *Valentine de Milan*, sur un livret de Bouilly, comme *le Jeune Henri*, ne fut représenté qu'en 1822, cinq ans après la mort du compositeur, après avoir été complété par son neveu Daussoigne. En 1811, Méhul confie : « *je suis meurtri, écrasé, dégoûté ! Il faut du bonheur, le mien est usé...* »

En 1804, Napoléon en fait un des premiers membres de la nouvelle Légion d'Honneur, avant Grétry et Gossec, et lui propose le poste de directeur de la chapelle impériale, qu'il refuse. Il compose d'officielles cantates, mais surtout quatre symphonies, exécutées au Conservatoire entre 1808 et 1810 avec succès, et dont les deux premières furent alors publiées. Celle en *sol* mineur, qui datait de quelques années, fut par la suite dirigée par Mendelssohn, qui sut s'en souvenir dans sa propre symphonie en *ut* mineur, et louée par Schumann.

Méhul se dévoue à ses élèves en composition au Conservatoire, dont cinq obtiennent le Grand Prix de Rome. Le dernier de ceux-ci sera Hérold, en 1812. Outre ses travaux à l'Institut, il est de plus en plus accaparé par sa passion pour les fleurs, achète une petite maison de campagne avec un grand jardin, entretient une correspondance scientifique avec des horticulteurs et des agronomes. La Restauration, en 1816, lui retire son titre d'Inspecteur au Conservatoire, ainsi qu'à Cherubini. Parti se soigner à Lyon, puis à Montpellier et à Hyères, il se croit à moitié guéri et rentre à Paris où il meurt de la phtisie, à l'âge de cinquante-quatre ans, le 18 octobre 1817. On lui fait des funérailles grandioses. Il est inhumé au Père-Lachaise.

X.A. Hascher

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG TEL 88 31 03 22 FAX 88 41 87 92
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

LES 4 SYMPHONIES

Etienne-Nicolas MEHUL
(1763 - 1817)

Méhul écrivit en tout six symphonies. Il ne subsiste de celle de 1797 qu'un *Andante* en *Fa* et un *Presto* en *Do* aussi est-ce la suivante, la symphonie en *sol* mineur, qui porte le n°1. La dernière symphonie ne fut probablement jamais jouée, ni même achevée. Méhul n'en a laissé qu'un mouvement, introduction *andante* suivie d'un *Allegro* en *La* majeur, composé en 1810-1811.

SYMPHONIE N°1, EN *SOL* MINEUR

Cette symphonie existait en 1808 et fut vraisemblablement jouée au *Cercle musical de la Cour Mandar* cette année-là, puis le 12 mars 1809 aux *Exercices* du Conservatoire. Sa publication, avec celle en *Ré*, fut annoncée en janvier 1810. L'éditeur Breitkopf la publia en Allemagne en octobre. En France, jusqu'à l'époque actuelle, elle ne connut que deux reprises : après 1815, et en 1901 à la *Société des Concerts du Conservatoire*. L'orchestre du Gewandhaus de Leipzig la donna 2 fois en 1810, puis en 1838 et 1846 sous la direction de Mendelssohn — qui s'en souvint dans sa symphonie en *do* mineur et son concerto pour piano en *sol* mineur —, et enfin en 1868. Elle fut créée en Angleterre en 1862. Schumann en parla favorablement, ainsi que Brahms, qui était un admirateur d'*Uthal*.

La version originale de cette symphonie était écrite pour un effectif plus fourni que celui pour lequel elle nous est parvenue. Méhul en réduisit l'orchestration aux dimensions de la symphonie classique viennoise. Toutefois, l'orchestre du Conservatoire comprenait plus de soixante musiciens, dont une trentaine de violons, ainsi que **quatre** cors et **quatre** bassons. Les symphonies de Méhul ne comportant que deux parties pour ces instruments, celles-ci étaient donc doublées. Il n'y a pas de parties de trompettes.

• **1er mouvement, *Allegro* à 2/2, en *sol* mineur** — Ce mouvement s'ouvre de façon électrisante par un **1er thème** *forte* de 16 mesures, composé d'un antécédent et d'un conséquent symétriques mais qui ne concluent pas, s'enchaînant sur une proposition complémentaire que propulse un rythme constant de croches à la basse, et où les parties de 1er et 2e violons se croisent en s'imitant. Notons le silence dramatique qui sépare l'antécédent et le conséquent de cette période initiale. (Ex.1 et Ex.2)

Toute la période secondaire qui s'ensuit, sur un motif nouveau, est un long prolongement de l'harmonie de dominante, passant à la nuance *piano* et regagnant celle *fortissimo*, à l'unisson. (Ex.3)

Ce premier groupe thématique est dans son intégralité un hommage à la puissance et à la virtuosité des Cordes de l'orchestre du Conservatoire, considérées alors comme les meilleures d'Europe. Méhul les écrit à 4 parties réelles, même dans le *forte*, et son écriture est souvent plus proche du traitement en quatuor, que symphonique, ce qui n'a été rendu possible que par l'effectif important de l'orchestre parisien. Egalement, Méhul émancipe les violoncelles des contrebasses, et réciproquement.

La transition débute à la mes. 36 par un contre-exposé du 1er thème, dont le conséquent est maintenant harmonisé par un accord de sixte de *Fa* ; *si b* mineur est atteint à la mes. 44. Dans cette version, la demi-mesure de silence est comblée par la cellule x3, que développe une pédale de dominante en *Si bémol* (mes. 47 à 57). Un jeu sur le groupe-fusée x2 annonce le **2e thème**, au relatif majeur. (Ex.4)

Concluant le conséquent, apparaît à la basse un court motif chromatique y2 qui prendra par la suite beaucoup d'importance. Un divertissement sur y1, où les violoncelles montent jusqu'au *si b* du registre de ténor, conduit à un grand unisson *fortissimo* et une pédale de dominante que dramatisent des accords diminués. Il faut admirer dans le passage qui précède, comme dans toute l'œuvre, le traitement soigneux des Vents, effectuant de délicates doublures, ou renforçant efficacement un *tutti*. Quand le 2e thème est repris (mes. 104), le conséquent est donné par les Bois seuls, les Cordes reprenant en octaves le motif chromatique y2, initiant ainsi le développement.

Celui-ci commence par un exposé du premier groupe thématique en *si b* mineur, amputé toutefois d'une partie de sa période secondaire, qui est modifiée. Le travail thématique, admirable, débute à la mes. 135 avec un trille des basses. Les principales cellules rythmiques du mouvement y sont combinées et renversées : x1, x4, le rythme ♩ 𝅗𝅥 ♩ de la basse à la mes. 3, ainsi que y2 (lui-même une élaboration de y1) auquel se rattache un nouvel élément. (Ex.5)

Ce développement repose entièrement sur des enchaînements de quinte en quinte, procédé emprunté au jeune Beethoven. Une version de la tête du 1er thème sur pédale de *Ré* et le groupe-fusée x2, annoncent la réexposition qui commence de façon irrégulière par le 2e thème au ton de *Sol* majeur, suivi de son divertissement, sa conclusion et sa reprise sur laquelle se greffe le 1er sujet, de la même manière qu'au début du développement. La proposition complémentaire de la période initiale donne lieu à de fugitives modulations, et la période secondaire est transformée et écourtée afin d'amener un *crescendo*, d'abord sur pédale de tonique, puis montant vers la dominante, suivi d'un groupe cadentiel. Cet ensemble est repris et amplifié, une brève *coda* concluant dans une excitation à pleine retombée.

La modernité du style de Méhul, son romantisme, transparaissent à travers cet *Allegro* qui se conforme pourtant globalement au modèle classique. Ce qui est nouveau, c'est la tension presque constante de l'atmosphère, l'importance de la scansion rythmique, l'absence de toute grâce, de tout ornement, de toute rhétorique superfétatoires.

• **2e mouvement, *Andante* à 2/4, en *Si bémol* majeur** — C'est un *andante* à variations, forme chère à Haydn. Le thème, très chantant, en est celui d'un noël populaire, "*Venez, divin Messie*", lui-même issu d'une chanson du XVIe siècle, "*Laissez paître vos bêtes*". Il se divise d'abord en 2 propositions symétriques, de 4 mesures chacune. (Ex.6)

MUSIQUE & CULTURE

La phrase suivante mène vers *Fa* majeur, d'abord avec une demi-cadence, puis une cadence parfaite. Cette section se poursuit par l'introduction du rythme pointé x, rétablissant la tonique par deux demi-cadences successives. La dernière proposition est un renversement de la précédente, la basse jouant le dessus et réciproquement, selon un procédé que Méhul emploie fréquemment. Enfin le thème clôt l'ensemble de cette période avec son seul conséquent, dans une instrumentation légèrement modifiée. Malgré l'uniformité de la longueur de chaque proposition, on notera l'irrégularité de celle des phrases : huit, seize (huit et huit), et enfin quatre mesures respectivement.

La partie centrale est répétée en renversement, avec des imitations, puis une pédale de *fa* de 4 mesures, sur laquelle la cellule pointée s'élève graduellement, réintroduit le conséquent ; la phrase de milieu est ici écourtée à 12 mesures. Après cette reprise, un changement d'armure amène le ton de *si b* mineur. La 1ère variation fait un large usage de contrepoint renversable. La partie centrale, maintenant en *fa* mineur, se divise cette fois en 4 et 8 mesures, introduisant une nouvelle cellule rythmique. Le thème mineur est alors repris intégralement, le conséquent en étant légèrement modifié.

La reprise au début de la partie centrale présente d'autres renversements ainsi que, juste avant le retour au majeur, des combinaisons rythmiques toujours nouvelles. Celles-ci préparent la variation suivante, très étendue, devenant souvent développement amplifiant certaines sections. Les valeurs rythmiques vont en diminuant, d'abord doubles croches, en gammes, puis solennels triolets de croches, sextolets, et enfin triples croches, qui dominent toute la dernière partie de la variation. La reprise est suivie d'une conclusion qui va en s'apaisant, ne gardant du thème que sa quarte initiale, transposée.

3e mouvement, Menuet : *Allegro moderato* à 3/4, *sol* mineur — Celui-ci est écrit tout entier pour les Cordes, jouant *pizzicato*. La 1ère phrase est de 16 mesures, la partie centrale également, et le retour est abrégé à 8 mesures (Ex.7). Schumann a souligné la parenté de ce ***Menuet*** avec le ***Scherzo*** de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven (mais aucun des deux compositeurs n'a connu l'œuvre de l'autre).

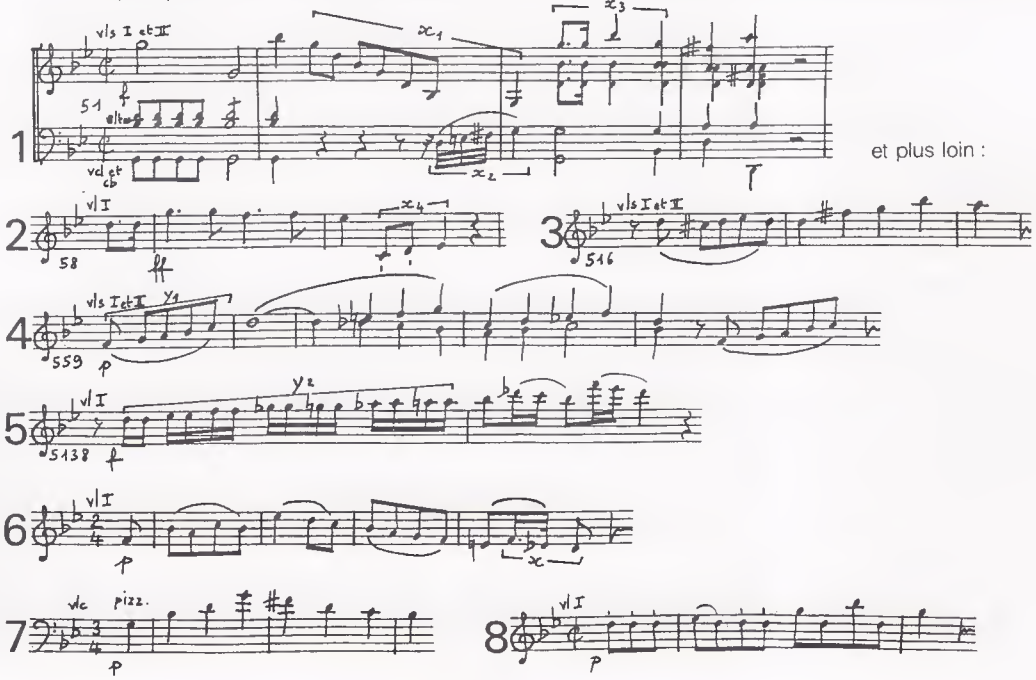
Le ***Trio***, en *Sol* majeur, apporte un contraste complet. Il débute par une phrase *legato*, aux Bois seuls, jouant *mezzo-forte*. Puis les Cordes, à présent *arco*, détaché, amènent une première cadence en *la* mineur. Les Bois reprennent alors un ton plus haut qu'au début, et les Cordes concluent cette fois en *Sol*. La partie centrale présente d'abord, de façon inusitée, violoncelles, contrebasses et bassons à découvert, auxquels les violons répondent aussitôt dans l'aigu. Un *fortissimo*, à la mes. 69, entraîne un court développement dramatique, aboutissant à un retour abrégé de la phrase initiale.

Le ***Menuet*** est repris avec des touches délicates aux Vents. Une *coda* importante, introduite par ces instruments, présente un rythme iambique accusé, aussitôt réitéré aux Cordes en unisson. Une longue pédale de tonique clôture le mouvement, exploitant le rythme nouveau.

• **4e mouvement, Final : *Allegro agitato* à 2/2, en *sol* mineur** — Ce Final est traversé presque de bout en bout par un rythme de croches constant qui lui imprime une fébrilité caractéristique. De forme sonate monothématique, avec une exposition très étendue, il épuise toutes les virtualités du thème initial. (Ex.8)

Après une transition inclinant d'abord vers *do* mineur et exploitant la tête du thème, celui-ci réapparaît à la dominante. Une reprise de celui-ci aux Vents introduit un divertissement sur un groupe-fusée, seul moment de relatif répit, la pulsation obstinée revenant sur un *la* des basses. Un long groupe cadentiel montre toutes les ressources que Méhul sait tirer d'un thème aussi élémentaire.

Le développement, introduit par de curieux *sforzandi*, se dirige d'abord vers *si b* mineur, puis s'installe en *Ré* pour un épisode très frais. Une montée chromatique de la basse à travers de fugitives modulations enharmoniques amène une pédale de *sol*. La réexposition, débutant à la sous-dominante, *do* mineur, est pratiquement textuelle. Une *coda* intervient à la mes. 295, avec les mêmes éléments moteurs.



SYMPHONIE N°2, EN *RÉ* MAJEUR

Il est probable qu'elle existât dès 1808 et qu'elle ait été jouée cette année-là dans les mêmes circonstances que la 1ère symphonie. L'orchestre du Conservatoire la donna 3 fois en 1809. Elle était la favorite du public parisien. Brillante, elle s'oppose à son aînée, tourmentée. On a souligné ses affinités avec la *2e symphonie* de Beethoven, également en *Ré* majeur, et précédée d'une introduction lente.

• **1er mouvement, Adagio à 3/4 et Allegro à 2/3, en *Ré* majeur** — Après l'*adagio* qu'ouvrent des gammes ascendantes *fortissimo* et de larges accords *tutti* suivis d'un passage plus calme et homogène et un retour des éléments initiaux, l'*allegro* présente un **1er thème** dont la cellule rythmique principale, comme dans le final de la symphonie en *sol*, sera omniprésent, engendrant une grande vitalité. (Ex.9)

Selon le procédé favori de Méhul, ce thème se trouvera souvent renversé. Un *tutti* annonce une transition qui s'éloigne vers *si* mineur, pour établir *Ré*. Le ton de la dominante est enfin atteint, où s'installe le **2e thème**, évidemment dérivé du premier. (Ex.10)

Ce n'est qu'après plusieurs épisodes, amenant les tons de *Si bémol* et *Do* majeurs, que l'exposition s'achève avec une version conclusive du 2e thème. Mais c'est le 1er thème qui ouvre le développement en *Fa* majeur, construit de façon très différente de celui de la 1ère symphonie, avec des modulations harmoniques touchant à une multitude de tons. L'apparition du 1er thème à la dominante marque une charnière de ce développement qui continue sa course jusqu'à la réexposition, omettant les 8 premières mesures. La transition, refondue, est très abrégée ; il n'y a pas de *coda*.

• **2e mouvement, *Andante* à 2/4, en *si* mineur** — Ce délicieux mouvement allie le principe du développement à celui de la variation. La simplicité de son allure est contrebalancée par la subtilité de sa structure. Le thème présente une cellule rythmique principale. (Ex.11)

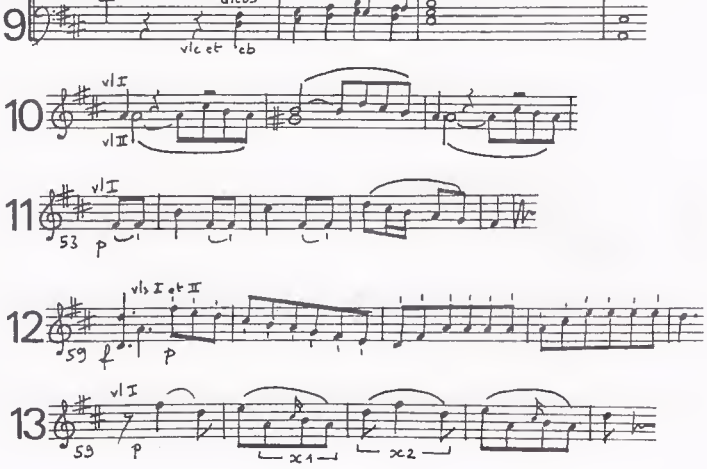
La première section l'exposera à quatre reprises, chaque fois varié, les épisodes centraux devenant des développements modulants. Une deuxième section affiche un *tutti* pompeux en *Ré* majeur, cédant plus loin la place à un divertissement très frais aux Bois avec de légères touches *pizzicato*. Le retour du thème principal s'effectue sous un habit encore différent, avec de surprenantes cadences dans de fausses tonalités, avant de conclure en *si* mineur.

• **3e mouvement, Menuet : *Allegro* à 3/4, en *Ré* majeur** — Ce mouvement, d'une grande énergie, commence par un *Ré* scandé en octaves, en noires, le thème principal faisant alors son entrée, pour se diriger vers le ton de la dominante. (Ex.12)

Après une conclusion dans ce ton, la scansion du début est reprise, mais sur la note *la*, introduisant une fausse rentrée en *Si b* majeur, avant d'affirmer la dominante du ton principal, où le reste du matériau thématique est réexposé.

Le ***Trio***, en *Sol* majeur, présente d'abord un motif *legato* aux Cordes, contrastant avec le tumulte qui précède. La 1ère partie conclut en *Ré*, la 2e rétablissant *Sol*. Une 3e section *fortissimo subito*, après des emprunts à *la* et *si* mineurs, ramène le ***Menuet*** par un appel de la scansion initiale.

• **4e mouvement, Final : *Allegro vivace* à 2/4, en *Ré* majeur** — Un début étrange où, sur une tenue de *Ré*, les Vents s'accumulent progressivement tandis qu'une timbale *pianissimo* présente une courte cellule en triples croches, amène le thème principal, qui deviendra ensuite véritablement entêtant. (Ex.13)

Il s'agit là encore d'un mouvement en forme sonate monothématique, malgré une exposition très ample accumulant des péripéties plus ou moins chromatiques ou dramatiques, l'unité étant toujours préservée par l'omniprésence des quelques motifs essentiels. Un épisode nouveau apparaît cependant vers la fin de l'exposition, que clôt aux Cordes le rythme initial de timbale, *fortissimo*. Le développement, assez bref, exploite ce dernier rythme qui est alors éliminé pour laisser la place à la réexposition, abrégée, omettant une large part de la première partie de l'exposition, qu'elle ne reprend, d'une manière que Méhul affectionne, qu'en aval du début. Une *coda* conclut ce mouvement très entraînant, bâti tout entier avec une grande économie de matériau, et pourtant très varié.

SYMPHONIE N°3, EN *DO* MAJEUR

Il est possible que cette symphonie ait été composée dès 1808 et exécutée la même année. Elle fut jouée au Conservatoire en 1809. Elle ne comporte que 3 mouvements, Méhul omettant le *Menuet*. Deux trompettes s'ajoutent à l'orchestre des symphonies précédentes.

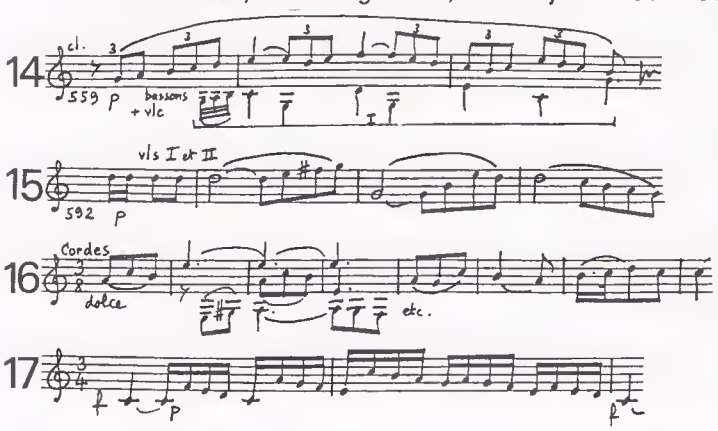
• **1er mouvement, *Allegro*, ferme et modéré, à 4/4, en *Ut* majeur** — Un début solennel où les fanfares répondent aux Cordes à l'unisson introduit un thème qui n'est pas sans rappeler le premier *air*

de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart. La texture est alors rompue pour devenir plus polyphonique, la tonalité s'égare passagèrement. La transition combine le **1er thème** avec un élément nouveau. (Ex.14). Le deuxième groupe s'ouvre par une inversion mélodique du 1er thème, après quoi le **2e thème**, souple et chantant, laissant présager à la fois Schubert et Weber, fait son apparition. (Ex.15)

La période conclusive élabore une version en diminution du 1er thème, laquelle alimentera le développement — très court, une vingtaine de mesures —, s'éloignant par *Fa* majeur et *ré* mineur jusqu'à *Si* majeur. La réexposition est quelque peu modifiée et retravaillée, suivie par une *coda*.

• **2e mouvement, *Andante* à 3/8, en *la* mineur** — Sa forme est plutôt celle du *lied* ; d'allure un peu mélancolique, le thème principal se partage d'abord aux Cordes. (Ex.16)

Un long exposé amène une transition qui introduit un nouvel élément en *Do* majeur, réexposé, après quelques modulations, au ton principal, et subordonné au 1er thème. Une section centrale en *La* majeur expose un thème issu de celui-ci. Des variations de ce thème, une agitation rythmique croissante, entraînent un retour abrégé de la première section, avec davantage d'ornements.

• **3e mouvement, Final : *Allegro* à 3/4, en *Ut* majeur** — Il s'affirme dès le départ tumultueux et effréné avec un premier sujet cavalcadant que renforcent des accents *forte*. (Ex.17)

L'exposition, très ample, avec des épisodes modulants, est cette fois bi-thématique, un nouveau thème se présentant en *Sol* majeur. Le développement, passant par *Mi bémol*, *Fa* et *Ré bémol* majeurs, installe par la suite *la* mineur. La réexposition évite les premières mesures du mouvement, et la période conclusive est amplifiée par un passage chromatique *fortissimo*, avec des accords diminués. Il faut également prêter l'oreille aux magnifiques fanfares qui illuminent la fin de ce mouvement.

SYMPHONIE N°4, EN *MI* MAJEUR

Elle fut créée aux *Exercices* du Conservatoire le 18 mars 1810. Méhul en réécrivit entièrement les 3e et 4e mouvements. Elle est un hommage à Haydn, qui venait de décéder.

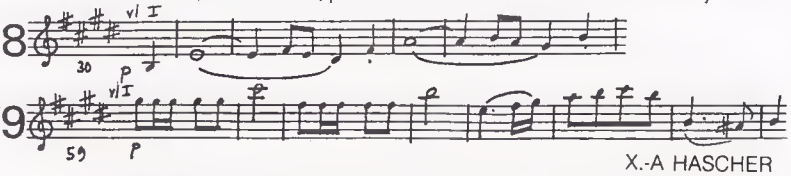
• **1er mouvement, *Adagio* à 3/4 et *allegro* 4/4, en *Mi* majeur** — Après la brillante introduction lente, modulant passagèrement en *mi* mineur et *Sol* majeur, l'*allegro* présente un **1er thème**, aux Cordes. (Ex.18) Un court *tutti* éclatant réintroduit ce thème en renversement, tandis qu'un deuxième *tutti* annonce la transition. Une version déformée de la tête du premier thème (saut de septième initial) prépare l'entrée du **2e thème**, au ton de la dominante, suivi d'un épisode intermédiaire, en *si* mineur, un retour du 2e thème, et une période conclusive. Seul exemple dans les symphonies de Méhul, une double barre indique une reprise de l'exposition. Le développement traverse rapidement un certain nombre de régions, avant de se fixer en *Do* majeur avec une entrée du 1er thème. Après quelques incertitudes, le ton principal est réaffirmé. La réexposition, abrégeant le premier groupe, est dotée d'une période conclusive nouvelle, mais exploitant des éléments déjà entendus.

• **2e mouvement, *Andante* à 2/4, en *La* majeur** — Ce mouvement débute par une longue cantilène de violoncelle, de 56 mesures, sur un accompagnement original des seules contrebasses *pizzicato*. De forme *lied*, une section en *la* mineur, modulant vers *Do* majeur, puis revenant en *la*, en forme le volet central. La 1ère section est alors reprise, plus étoffée, les bassons participant de façon caractéristique à l'accompagnement. Seule la 1ère partie de cette période est textuelle, tout le reste en étant recomposé.

• **3e mouvement, Menuet : *Allegro* à 3/4, en *mi* mineur** — Les Cordes à l'unisson, *forte*, commencent une 1ère section de 16 mesures. La partie centrale est contrastante, *piano*, avec des éléments nouveaux, mais reprenant l'idée d'imitations. Le retour de la 1ère section est abrégé. Le ***Trio***, en *Mi* majeur, est d'abord dominé par les cors et les clarinettes, les Cordes reprenant le dessus dans la section suivante, rappelant la partie centrale du ***Menuet***. Après une conclusion ramenant les Vents, le retour de celui-ci est suivi d'une *coda* contrastée.

• **4e mouvement, Final : *Allegro* à 2/4, en *Mi* majeur** — De forme complexe s'apparentant au rondo-sonate, il présente, après quelques mesures introductives, un **1er thème**. (Ex.19)

En *Si* majeur, un **2e thème** fera son apparition, conduisant, après un double exposé, à une reprise immédiate du 1er groupe, très abrégée. La transition, abrégé elle aussi, ramène le 2e thème en *Mi*. Un développement modulant sur celle-ci aboutit à un exposé du 1er thème en *La* majeur, puis plus loin, dans le même ton, du 2e thème, présenté alors successivement en *Ré* majeur et en *si* mineur. La réexposition commence avec le 1er thème *fortissimo*, en *Mi*, suivi, après une transition, du 2e thème au ton principal. Une importante *coda* parachève ce brillant mouvement.



X.-A HASCHER

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG - TEL 88 31 03 22 - FAX 88 41 87 92
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE

Série 37 - N° 1 - Janvier 1992 - 38 F - Publication mensuelle

mensuel

Détail d'un tableau de Georges de la Tour
(Photo Ansaldi)

Gabriel Fauré

MUSIQUE ET CULTURE consacre ce premier numéro de l'année à deux chefs-d'œuvre d'un compositeur français, l'un des plus grands de l'histoire musicale : Gabriel FAURÉ (1).

Né en 1845 dans l'Ariège, Fauré a terminé sa carrière comme directeur du Conservatoire de Paris, et s'est éteint en 1924. Témoin d'une longue période de grands bouleversements, il a imprimé dans la vie musicale française sa marque indélébile : celle d'un homme de génie qui a su traduire les élans les plus sincères de son immense sensibilité à travers un langage musical pudique, globalement fidèle au classi-

►►►

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Gabriel Fauré	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de Gabriel Fauré	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• G. Fauré : *Requiem* op. 48 (fiche double)	page 7
FICHE ANALYTIQUE	• G. Fauré : *2e sonate pour violoncelle et piano* op. 117	page 11
EDITIONS MC	• Documents et matériels pédagogiques	page *a*
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 25
	• *La* GAMU	page 26
INFOS MC	• Stages, concours	page 26
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 97** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG (FRANCE) - Tél. 88 31 03 22 - Fax 88 41 87 92

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

cisme. La délicatesse de son tempérament l'a porté, même, à épurer son style de toute référence au Romantisme, pour atteindre à l'ascétisme « linéaire » de ses dernières œuvres.

De plus, héritier à la fois (et paradoxalement) de César Franck et de Camille Saint-Saëns – mais aussi de maîtres plus anciens comme Roland de Lassus, Couperin ou Rameau –, Gabriel Fauré fut le professeur de Maurice Ravel : il représente donc un chaînon fondamental de la musique française.

Composé en 1887, le *Requiem* op. 48 est son œuvre la plus célèbre. Fauré donne au texte liturgique de la *Missa pro Defunctis* une interprétation très personnelle, préférant exprimer la confiance dans la résurrection que la crainte de la colère divine. L'écriture magistrale des chœurs, la grandeur de l'*Offertoire*, la candeur angélique du *Pie Jesu*, etc. font de cette œuvre l'un des sommets de la musique chorale.

La *2e sonate pour violoncelle et piano* (1921) témoigne, quant à elle, des sommets atteints par Fauré dans la musique de chambre à la fin de sa vie. L'expression humaine, aussi intense qu'elle soit, s'y tempère ici au jeu savant du contrepoint des lignes mélodiques, sans que Fauré renonce, pourtant, aux chatoiements subtils (mais jamais gratuits) des harmonies et à la mise en valeur des timbres.

Précédant l'analyse du *Requiem* et celle de la *2e sonate pour violoncelle et piano*, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous invitent à chanter un thème inspiré de Fauré et à découvrir le compositeur et sa musique, en particulier une première approche de ces deux œuvres.

Le dossier du mois est complété, comme d'ordinaire, par des suggestions pédagogiques, une bibliographie, une discographie et des corrélats. Il présente également notre nouvelle édition des documents et matériels pédagogiques MUSIQUE ET CULTURE.

(1) cf. fiche biographique

Suggestions pédagogiques

1 - Concernant Gabriel Fauré (1834-1924) (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche biographique) :

- Montrons toute la richesse d'une vie qui s'est écoulée de l'apogée du Romantisme musical aux premières révolutions de l'âge moderne ; relatons-en les principales étapes.
- Nous pourrons mettre en lumière l'originalité de la formation musicale de Fauré et l'indépendance d'esprit et de style qui en ont découlé, avant d'introduire les caractéristiques principales de ce style : expressivité contenue par une pudeur et une élégance classiques, recherches harmonique et rythmique très poussées, noblesse de l'inspiration.
- La diversité et la quantité de son œuvre ne nuisent pas à son homogénéité ; relevons-en les points forts : les **mélodies** et la **musique de chambre,** que nous pourrons illustrer d'exemples musicaux choisis. Dans sa production, nous montrerons aussi le caractère exceptionnel du *Requiem* et des grandes œuvres lyriques (*Prométhée, Pénélope*) et ferons apprécier la séduction très attachante des pièces pour piano et des musiques de scène à l'aide d'auditions actives.

2 - Concernant le Requiem op. 48 (1887) (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche analytique) :

- Après avoir fait écouter un large extrait de l'un des morceaux du *Requiem*, nous serons amenés à définir ce qu'est un *Requiem*, ou *Messe des Morts*, et à citer d'autres compositeurs qui en ont écrit : Jean Gilles, M.-A. Charpentier, Campra, Mozart, Berlioz, Brahms, Dvořák, Verdi, Duruflé, Ligeti...
- Cette œuvre est connue dans le monde entier, mais principalement dans une version ultérieurement ré-orchestrée : si possible, montrons le caractère plus intime, moins brillant et massif, de la version originale.
- L'audition active de l'œuvre entière – ou, au moins, de larges extraits – nous amènera à en mesurer en même temps que sa beauté musicale, toute la portée humaine et spirituelle.
- De même, nous pourrons relever que les priorités que Fauré donne à certaines parties du texte liturgique de la *Missa pro Defunctis* mettent en évidence les choix philosophiques du compositeur, son humanisme confiant.

3 - Concernant la 2e sonate pour violoncelle et piano op. 117 (1921) (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche analytique) :

- En situant cette œuvre de musique de chambre dans la période de la vieillesse du compositeur, rappelons-nous qu'il était complètement sourd à cette époque : la sonate a donc été écrite entièrement sur la base d'une audition intérieure !... (On pense évidemment au cas similaire de Beethoven).
- Nous relèverons que Fauré reste fidèle aux trois mouvements traditionnels de la sonate classique (qui en compte souvent quatre) : *vif, lent, vif...*

Suite page 25 ►►►

(Suite de la page 2)

- Si le musicien se place d'emblée dans un cadre de « musique pure », son inspiration est, ici, partiellement « extérieure », puisque le mouvement lent central est transcrit d'un *Chant funèbre* pour ensemble à vent composé pour le centenaire de la mort de Napoléon Ier (1921). Nous pouvons commencer l'audition par ce mouvement, particulièrement expressif et « parlant ».
- L'écoute active des deux autres mouvements nous révélera deux aspects très différents du dernier Fauré :
  - la plénitude de l'accomplissement intérieur (1er mouvement) : austère beauté du chant, indépendance et liberté des lignes mélodiques, complexité rythmique et harmonique ;
  - le retour à l'exubérance et à la vivacité de la jeunesse (3e mouvement), dans un *Scherzo* dansant et joyeux, mais magnifié par la splendeur de l'écriture musicale.

bibliographie

◇ *Fauré*, par Jean-Michel Nectoux, Ed. du Seuil, coll. « Solfèges », 1972
◇ *L'œuvre de Fauré*, par Claude Rostand, Paris, 1945
◇ *Gabriel Fauré*, par Philippe Fauré - Fremiet, Albin Michel, 1957
◇ *Gabriel Fauré*, par Emile Vuillermoz, Flammarion, 1960

discographie

1 - Requiem op. 48

◇ Mellon A., Kooy P., Chapelle Royale, Petits Chanteurs de St-Louis, Ens. Musique oblique, Herreweghe (avec *Messe des Pêcheurs de Villerville* de Fauré et Messager) - Harmonia Mundi HMC 901.292
◇ Eteson (sopr. garçon), Bär, Chœurs du King's College de Cambridge, English Chamber Orchestra, Cleoburry S. (avec *Requiem* de Duruflé) - EMI 74 98802
◇ Peyron G., Conrad D., Chœur et orchestre, dir. Nadia Boulanger (avec Monteverdi : *Madrigaux*) - EMI 7 610 252

en discothèques :

◇ Denis Thilliez (sopr. garçon), B. Kruysen, Chorale Ph. Caillard, Orch. Nat. de l'Opéra de Monte-Carlo, Louis Frémaux (avec le *Cantique de Racine*) - ERATO STU 70128 (33 tours)

2 - 2e sonate pour violoncelle et piano op. 117

◇ Igloi, Benson (avec *Elégie* et *Sicilienne*) - CRD 3.316
◇ Isserlis, Devoyon (avec *Berceuse, Elégie, Papillon, Romance, Sicilienne*) - Hypérion CDA 66.235

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE & CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

- **MUSIQUE A L'ECOLE :** Nos 1, 9 et 33 (culture vocale) et Nos 10, 23, 42 et 55
- **Fiches biographiques :**
  ☐ FAURÉ ☐ CHABRIER ☐ CHAUSSON ☐ DEBUSSY ☐ DUKAS ☐ FRANCK ☐ GOUNOD
  ☐ LALO ☐ RAVEL ☐ ROPARTZ ☐ SAINT-SAËNS ☐ SATIE
- **Fiches historiques :**
  ☐ la musique en France dans la seconde moitié du XIXe siècle
  ☐☐ la musique symphonique française au temps de Saint-Saëns
  ☐ la musique de piano en France de 1870 à 1918
- **Fiches techniques :**
  - *instruments* : ☐ le chœur ☐ l'alto ☐ le violoncelle ☐☐ l'orchestre symphonique ☐☐ le piano
  - *formes* : ☐☐☐☐☐ la sonate
  - *langage musical* : ☐☐☐☐☐ la musique d'aujourd'hui
- **Fiches analytiques :**
  - FAURÉ ☐ *Dolly* ☐ *Quatuor pour piano et cordes*
  - FRANCK ☐ *Sonate pour piano et violon*
  - ROPARTZ ☐ *Deux pièces pour quintette à vent*
  - CHAUSSON ☐ *Symphonie en sib*
  - DEBUSSY ☐ *Quatuor à cordes*
  - LALO ☐ *Concerto pour violoncelle*
  - SAINT-SAËNS ☐ *Introduction et Rondo capriccioso*

Pédagogues de la musique, Musiciens,

La GAMU

***Votre* garantie SANTE + PREVOYANCE**

- annule vos dépenses de santé
- maintient vos revenus en cas d'incapacité de travail
- vous assure un capital décès-invalidité

***Votre* meilleure garantie aux meilleures conditions**

Le service associatif de tous les musiciens, organisé par l'Association MUSIQUE ET CULTURE

MUSIQUE & CULTURE

Vite une documentation gratuite:
15, RUE HECHNER - 67000 STRASBOURG - TEL. 88 31 03 22

MUSIQUE & CULTURE **FORMATION 1991-92** **musique dans la joie**

CYCLE NATIONAL DE FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

avec **Jos WUYTACK**

compositeur, professeur à l'Université de Louvain, disciple et continuateur de Carl Orff.

Pour tous ceux qui veulent initier de façon vivante et concrète les enfants à la musique et leur apporter une formation musicale de base en s'appuyant sur l'activité, la sensorialité et la créativité.

Prochains stages:

- **stage de 2e degré:** 16-17-18 mai 1992
- **stages des 3e, 4e et 5e degrés:** l'année scolaire suivante
- **stage de degré supérieur:** pour l'obtention du diplôme: 13-14-15 juin 1992

Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG
Téléphone 88 31 03 22 - Fax 88 41 87 92 - N° d'organisme formateur: 42 67 00 37 067
Code UNAPEC: M 0029

21e Florilège Vocal de Tours

Concours International de Composition Chorale

le 7 juin 1992

(date limite d'inscription: 31 mars 1992)

Florilège Vocal de Tours - Hôtel de Ville
BP 1452 - 37014 TOURS - Téléphone 47 21 65 26
Fax 47 21 69 36.

Le 17e Concours International du Festival de Musique de TOULON

aura lieu

du 20 au 27 mai 1992

Discipline: **COR** (Date limite d'inscription: 1er mars)

Secrétariat du Concours International du Festival de Musique de Toulon - Palais de la Bourse - Avenue Jean Moulin - 83000 TOULON - Téléphone 94 93 52 84.

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22, Fax 88 41 87 92
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 2/92 - Dépôt légal: février 1992 - N° d'ordre 920266
Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Janvier 1992 - Série 37 - N° 1

Fauré au piano avec Marguerite Long
(Photo collection Marguerite Long)

à propos de

Gabriel Fauré

Avec sa suite *Dolly* pour piano à 4 mains, Gabriel FAURÉ (1845-1924) a dédié au monde de l'enfance six pièces parmi les plus séduisantes du répertoire pianistique (voir notre fiche analytique consacrée à cette suite dans sa version orchestrale).

Le charme – au sens de «pouvoir magique» – que la musique de Fauré exerce sur de nombreux auditeurs, adultes et enfants, réside non seulement dans les chatoyantes harmonies et l'intense vie rythmique de ses œuvres, mais aussi dans ses qualités mélodiques.

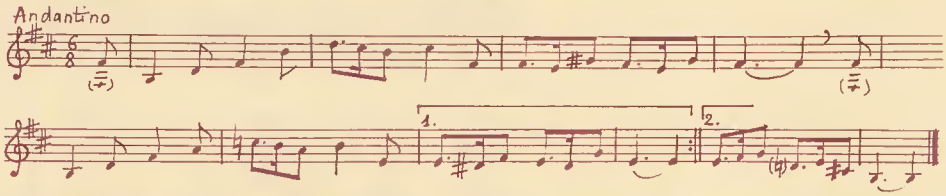
Aussi est-ce d'abord par un chant, à la fois simple et expressif, que nous vous proposons de découvrir Fauré. Nous écouterons aussi le très beau morceau, justement célèbre, dont est inspiré cet air.

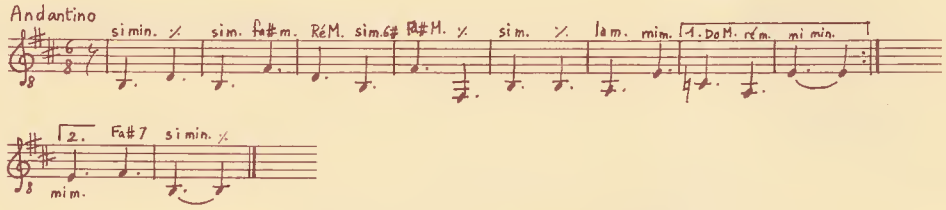
Puis, après avoir retracé les principales étapes de la vie et de l'œuvre de Gabriel Fauré, nous écouterons deux de ses chefs-d'œuvre: le *Requiem* pour soli, chœurs et orchestre et la *2e sonate pour violoncelle et piano*.

1 *chantons une «Sicilienne»*

Comme son nom l'indique, la *Sicilienne* vient de Sicile. C'est une danse populaire charmante qui a été adoptée dans la musique «savante» à partir du XVIIe siècle, pour les instruments surtout. A l'instar de très nombreux compositeurs de son temps, Fauré lui redonne vie et expression dans son œuvre (cf. **b**).

a chant

- L'air que nous vous proposons est inspiré du début d'un morceau célèbre de Fauré, modifié de façon (entre autres) à être abordable vocalement par les enfants:

- Avant de l'apprendre, nous effectuons un minimum de préparation vocale destinée à nous approprier les registres aigu et grave de la voix ❶.
- En le chantant (sur des onomatopées, ou des paroles que les enfants inventeront sur la musique), nous instaurons d'emblée le doux balancement que nous suggère le rythme ♪♩ ♪ ♩ ♪ 𝄽 et les gracieux motifs ♩.♪♩ (le «rythme de Sicilienne»), tout en marquant un tempo modéré en noires pointées: $\frac{6}{8}$ ♩. ♩. | ♩. 𝄽
- Nous veillerons à la justesse des intervalles, notamment:
  - les arpèges ascendants de la mes. 1 et de la mes. 5
  - les groupes rythmiques des mes. 3, 7 et 15.
- Il est possible d'accompagner ce chant à la guitare ou au piano avec les accords suivants:



- Si nous voulons le jouer à la flûte à bec, nous le transposerons un demi-ton plus haut.
- Ce texte musical nous familiarise avec la mesure à *6/8* et certains de ses rythmes caractéristiques. Elle est considérée ici comme une mesure à deux temps ternaires, tout en restant dans un mouvement relativement lent.

b audition

- Ecoutons cette *Sicilienne* de Fauré, un morceau d'orchestre extrait de la musique de scène écrite en 1898 pour le *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck (pièce de théâtre qui inspira également Debussy pour son opéra du même nom). Comme il était d'usage à l'époque, Fauré en tira une suite symphonique comprenant quatre morceaux, dont notre *Sicilienne*.

  En voici quatre enregistrements, parmi d'autres:
  - ◇ Serge Baudo, Orchestre de Paris – CD EMI 2 76 26 692
  - ◇ Charles Dutoit, Orchestre Symphonique de Montréal - CD Decca 421.440-2
  - ◇ Charles Munch, Orchestre National de France – CD Montaigne MUN 2.031
  - ◇ Zubin Mehta, Orchestre Philharmonique d'Israël – CD Sony SK 45 870.
- Les enfants percevront aisément les différences importantes entre le chant appris tout à l'heure et la musique qu'ils entendent, principalement:
  - la présence de couplets, l'air servant de refrain;
  - la tonalité plus aiguë et le registre plus étendu de la mélodie;
  - la richesse des harmonies et la présence d'autres «voix» instrumentales;
  - surtout, la beauté des timbres et leurs variations entre les divers moments de la musique...
- Aussi serons-nous attentifs à l'instrumentation du thème et de son accompagnement; Fauré privilégie les Bois et les Cordes, les dosant avec une grande finesse de touche.
- Enfin, nous nous laisserons bercer par cette danse d'allure modérée, évocatrice de temps anciens, au balancement que la mélodie rend irrésistible.

2 découvrons Gabriel Fauré

a sa vie

Né le 12 mai 1845 à Pamiers (Ariège), Gabriel Fauré ❷ fait preuve très jeune de dispositions musicales remarquables. Il entre en 1854 à l'École Niedermeyer, à Paris, véritable centre de renaissance du chant grégorien et de la polyphonie religieuse; il y est élève de Saint-Saëns (les deux musiciens garderont toute leur vie une estime et une amitié réciproques) et obtient les prix de piano, d'orgue, d'harmonie et de composition.

En 1877, Fauré est maître de chapelle de l'église Sainte-Madeleine, à Paris. Il voyage en Allemagne où il découvre avec admiration la musique de Wagner. Puis il se marie avec la fille du sculpteur Fremiet. (Son deuxième fils, Philippe, sera l'un de ses principaux biographes.)

Après avoir été nommé professeur de composition au Conservatoire en 1896, il en devient le directeur de 1905 à 1920. Son action à la tête de cette institution suscitera le respect et l'admiration de tous.

Mais, atteint de surdité, il ne peut entendre ses dernières compositions.

Il meurt à Paris en novembre 1924.

Fauré vers 1900
(Photo Coll. Mme E. Fauré-Fremiet.)

b son œuvre

Fauré est surtout connu du public pour ses mélodies, écrites tout au long de sa vie, comme: *Lydia, Les Berceaux, Soir, Clair de Lune, Les Roses d'Ispahan...* et les cycles dont les *Cinq mélodies «de Venise», La Bonne Chanson, La Chanson d'Eve, Le Jardin Clos, Les Mirages, L'Horizon chimérique.*

Tout en étant très personnelles, ses pièces pour piano révèlent son attachement à Chopin (*Nocturnes, Barcarolles, Impromptus, Préludes...*) de même que sa *Ballade pour piano et orchestre.*

Ses musiques de scène et suites d'orchestre (*Caligula, Shylock, Masques et Bergamasques* et *Pelléas et Mélisande*, bien sûr) sont particulièrement réussies.

Malgré sa formation et ses fonctions, il compose peu d'œuvres religieuses, dont le *Requiem* (que nous allons écouter).

C'est dans la musique de chambre pour Cordes, avec ou sans piano, que Fauré se relève – à l'instar de ses mélodies – le maître le plus incontesté (sonates, trios, quatuors, quintettes). (Nous écouterons également sa *2e sonate pour violoncelle et piano.*)

Dans la dernière partie de sa vie, Fauré se tourne vers l'art dramatique, avec *Prométhée* (écrit pour les Arènes de Béziers) et *Pénélope.*

◇

Musicien sensible et pudique, Fauré exprime en demi-teintes sa tendresse et sa gravité, sans se priver, parfois, d'accent plus romantiques ou plus violents.

Son style classique, aux lignes pures et sobres, ses modulations inattendues, ses trouvailles harmoniques et le dépouillement toujours plus marqué de sa phrase musicale ont donné un nouvel élan à la musique de chambre et à la mélodie française modernes.

3 écoutons encore du Fauré

a le Requiem ❸

Le *Requiem* (*Messe des Morts*) de Fauré fut composé en 1887 et devint rapidement célèbre dans le monde entier. Il se place parmi les monuments du genre, à côté des chefs-d'œuvre de Mozart, Berlioz et Verdi.

Ici, la musique a un tel pouvoir sur notre sensibilité que nous pourrions en proposer une audition «directe» aux enfants. Mais seule une écoute active de certains morceaux de l'œuvre pourra les éveiller à toutes les beautés qu'elle contient (avant une éventuelle audition intégrale). Nous pouvons commencer, par exemple, par la pièce centrale de ce *Requiem*, le *Pie Jesu.*

- *Pie Jesu:*
  En courtes phrases précédées par les harpes et les Cordes en sourdine, une voix d'enfant ❹ s'élève, poignante de simplicité et de nudité. Imploration naïve au Jésus de douceur, cette page inspirée (au sens fort du terme) a peu d'égales dans la musique religieuse.

- *Agnus Dei:*
  Faisant suite au *Pie Jesu*, l'*Agnus Dei* commence par un thème admirable aux Cordes (altos) introduisant le chant serein des ténors. Le chœur au complet entre, dramatiquement, accompagné par l'orchestre sur un rythme syncopé. Après une reprise des ténors, le magnifique «Lux aeterna» du chœur conduit, par un crescendo, à une clameur véhémente des cors. Le «Requiem aeternam» est alors de nouveau psalmodié, comme au début de l'œuvre, concluant sombrement l'*Agnus Dei.*

- *In Paradisum:*
  Dans une ambiance irréelle donnée par les arpèges de l'orgue (doublés ensuite par la harpe) et de longues tenues des Cordes, Fauré nous amène vraiment au paradis... Sur des harmonies euphoriques, des voix angéliques nous suspendent entre ciel et terre. C'est un souriant «Requiem aeternam» qui, cette fois, conclut le morceau et l'œuvre.

b la 2e sonate pour violoncelle et piano ❸

Cette sonate date de la fin de la vie de Fauré, période particulièrement riche en musique de chambre dans son œuvre, comme si le musicien concentrait de plus en plus son art vers la pureté des timbres, des lignes et des harmonies, refusant volontairement l'éclat des masses orchestrales ❺.

Fauré la conçut autour d'un *Chant funèbre* pour orchestre d'harmonie, commande de l'Etat pour le centenaire de la mort de Napoléon (1921), qu'il transcrivit aussitôt pour violoncelle et piano (voir le 2e mouvement).

- Le 1er mouvement (*Allegro*) alterne les lignes chantantes d'un contrepoint savant (1er thème) avec une mélodie expressive aux subtiles harmonies (2e thème). Des développements complexes, d'une richesse rythmique et harmonique fascinante, explorent les tréfonds de la pensée musicale fauréenne, avant le retour magnifié du 1er thème.
- Le 2e mouvement (*Andante*) commence par une marche funèbre (issue du *Chant funèbre* à Napoléon Ier), marquée par le piano, le violoncelle exposant la mélodie, d'une tristesse à la fois noble et poignante, en mineur. Un deuxième thème, contrastant par son caractère de choral et son mode majeur, est aussi donné par le violoncelle; il exprime une sorte de confiance dans un au-delà meilleur. Un passage plus véhément (notamment par ses rythmes syncopés) précède le retour de la marche funèbre.
- Le 3e mouvement (*Allegro vivo*) est un *scherzo* vif et joyeux, tranchant complètement sur l'*Andante*. Les deux instruments y font assaut de virtuosité et de vivacité rythmique, de vigueur expressive, aussi. Un thème mélodique central apporte une sérénité et une gravité inattendues, développées par les protagonistes. Mais la gaîté rayonnante et le rythme de danse du 1er thème l'emportent finalement dans la dernière partie.

Fauré parmi ses élèves au Conservatoire
(Photo Collection Roland Manuel).

Dans sa *2e sonate pour violoncelle et piano,* Fauré saisit la quintessence de la phrase mélodique en lui imprimant une force expressive qui atteint directement son but, «nettoyée» qu'elle est de toute friorriture.

Si Fauré creuse jusqu'au plus profond des possibilités du langage tonal, c'est pour mettre l'harmonie au service de cette force, la mélodie. Il se place ainsi parmi les chefs de file des «mélodistes» qui firent la richesse de la musique française, à la charnière des deux siècles.

---

❶ Cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* Nos 1, 9 et 33.

❷ Cf. fiche biographique.

❸ Cf. fiche analytique.

❹ Voir le paragraphe sur le problème de l'interprétation du *Pie Jesu*, dans la fiche analytique.

❺ Notons cependant que ses grandes œuvres lyriques, *Prométhée* et *Pénélope*, datent aussi de cette période.

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22, Fax: 88 41 87 92
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 1/92 - Dépôt légal: février 1992 - N° d'ordre 920265 - Commission paritaire N° 35.860

2e Sonate op. 117
pour violoncelle et piano

Partition : Edition Durand, Paris

GABRIEL FAURE
(1845 - 1924)

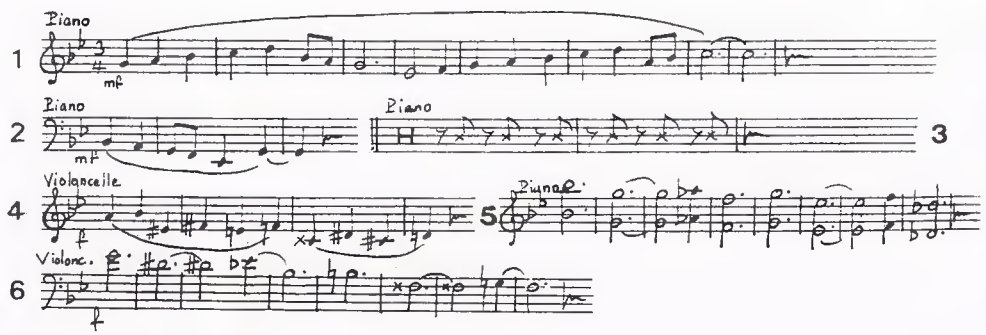
C'est essentiellement dans la musique pour piano, la musique de chambre et la musique vocale - avec le *Requiem* et les cycles de mélodies - que l'art de Fauré a pris toute sa mesure (1). Les dernières années de la vie de Fauré sont marquées par la prépondérance de la musique de chambre dans sa production. La deuxième sonate pour violoncelle et piano en *sol* mineur date de 1921. Le 5 mai de cette année on commémorait aux Invalides le centenaire de la mort de Napoléon 1er. Pour cette occasion, l'Etat français avait commandé à Fauré une pièce qui fut interprétée par l'harmonie de la garde républicaine. Il s'agit du très émouvant *Chant funèbre*. Le compositeur décida alors d'en faire le mouvement central de sa deuxième sonate pour violoncelle et piano. Elle est dédiée au compositeur franco-américain Charles-Martin Loeffler (2) et fut créée le 13 mai 1922 par Gérard Hekking au violoncelle et Alfred Cortot au piano. Notons au passage la constance dans les effectifs instrumentaux employés en musique de chambre par Fauré. En effet, à part l'ultime œuvre, le *Quatuor à cordes* en mi mineur (1924), le compositeur écrit toujours pour piano et Cordes et exclut totalement les instruments à vent. Il est en cela fidèle aux grands maîtres allemands. Ainsi comme le font remarquer Serge Gut et Daniel Pistone, « *Fauré - musicien essentiellement français de par son style et sa pensée - se rattache directement à Schumann ou Beethoven par le choix de ses effectifs instrumentaux et surtout par sa conception de la musique de chambre, conforme à l'idéal des classiques viennois.* »

Premier mouvement : ALLEGRO

De structure classique en apparence, cet *allegro* à *3/4* présente deux thèmes principaux reliés par un motif secondaire. D'emblée, Fauré présente un 1er thème au piano (ex. 1), très ample par sa quinte ascendante. Il est immédiatement traité sous forme canonique par le violoncelle qui propose une sorte de conséquent dont les mutations mélodiques et rythmiques se mêlent intimement à l'antécédent. Puis les rôles s'inversent et le violoncelle reprend le thème principal, imité par la basse du piano.
Vient ensuite l'exposé d'un motif secondaire (ex. 2) découlant directement du 1er thème. Il est lui aussi fugué entre le violoncelle et la main gauche du piano, tandis que la main droite poursuit imperturbablement son accompagnement rythmique (ex. 3). Après une série de subtiles modulations, menées à leur apogée sur une suite d'hémioles (3) (ex. 4), une dernière répétition du premier motif nous conduit en *Mib* Majeur, ton du 2e thème.
La première caractéristique du langage fauréen que nous révèle ce passage est une prédilection certaine pour le contrepoint. le compositeur maîtrise parfaitement toutes les arcanes de cet art, héritage de la connaissance des œuvres de Bach.

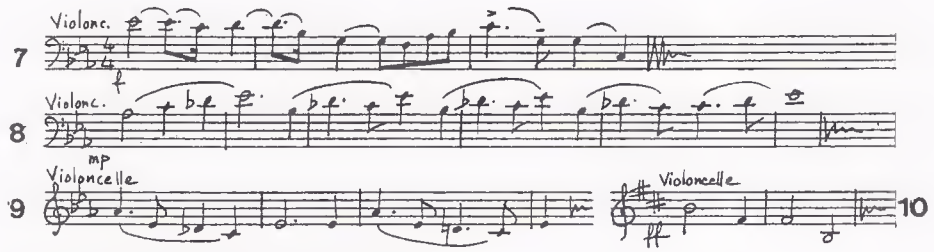
Le 2e thème ne s'oppose pas au 1er, il le complète. Tout aussi mélodique, il est chanté en valeurs longues par le piano (ex. 5). On retrouve dans son traitement toute l'atmosphère harmonique propre à Fauré. On y décèle des réminiscences modales, on subit des modulations inattendues, mais jamais brutales.

Le développement exploite d'abord le motif secondaire (ex. 2), toujours en canon entre le violoncelle et la basse du piano. Puis le violoncelle reprend le premier thème en augmentation ; il cède cette idée au piano pour reprendre le même motif en valeurs normales. Après une longue ascension chromatique, chargée de rétablir le ton de *sol* mineur, c'est la réexposition.

Elle est très écourtée et fait place rapidement à un 2e développement. Voilà encore une des caractéristiques fauréennes. Fervent adepte de la forme sonate, le compositeur l'enrichit et contribue à son évolution, non en la cassant, mais en l'amplifiant.
Ce 2e développement élabore le 2e thème. Une série de modulations - procédant notamment par enharmonie, autre constante chez Fauré (ex. 6, où l'on passe de *sol* mineur à *Sol dièse* Majeur = *Lab* Majeur à *Mib* Majeur puis de *Si dièse* Majeur = *Do* Majeur à *Sol* Majeur) introduit le ton de *Sol* Majeur et le retour du premier motif. Retour fugace puisque le deuxième reprend le dessus en un nouveau passage contrapuntique. Enfin, une coda magistrale très animée au piano termine ce premier mouvement, en *Sol* Majeur.

Deuxième mouvement : ANDANTE

De dimensions plus réduites que les deux allegros, l'*andante* rappelle immédiatement sa destination première. Dans une mesure à *4/4*, en *ut* mineur, il débute comme une marche funèbre par les lourds accords du piano, *mezzo piano*. Le violoncelle expose le 1er thème, d'une simplicité émouvante (ex. 7). Il exprime une douleur à la fois implorante et résignée. Les détracteurs de Fauré ont pu lui reprocher de privilégier la recherche harmonique au détriment de l'expressivité. On voit bien ici combien, au contraire, le pouvoir expressif de ce 1er thème est grand ; seulement il ne réside pas dans une quelconque emphase. Il découle de sa simplicité, de son ampleur presque majestueuse.

La deuxième idée, en *Lab* Majeur, est une sorte de choral, une mélodie pleine de confiance et d'abandon, exprimée par le violoncelle (ex. 8). La deuxième partie de la phrase, réminiscence de la fin du premier motif, est répété avec pour seul changement ce *ré bécarre*, si typiquement fauréen (ex. 9). Le piano reprend le thème à son compte en le modulant jusqu'au ton de *Si* Majeur. Fauré utilise alors la fin du premier motif (ex. 10). Le violoncelle l'expose en augmentation, *fortissimo*. Le piano l'accompagne en doubles croches à la main droite en syncopes à la main gauche. Ce rythme de syncopes se retrouvera dans le dernier mouvement.

A ce passage puissant et heurté succède la réexposition du 1er thème en *ut* mineur et celle du 2e en un lumineux *Ut* Majeur. Le mouvement se conclut par l'utilisation canonique de la fin du premier motif (ex. 10). On est envahi par un sentiment d'acceptation de la mort, un sentiment empli d'humanité et de dignité ; le même que celui qui prévaut à l'écoute du *Pie Jesu* du *Requiem*.

Troisième mouvement : ALLEGRO VIVO

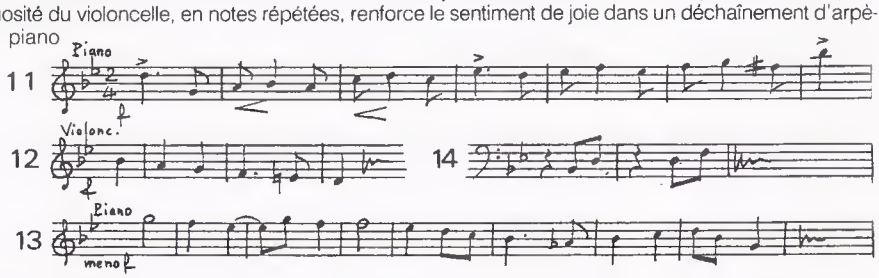
C'est un scherzo à *2/4* en *sol* mineur qui s'achève notre sonate. Le contraste avec l'*andante* est frappant tant ce mouvement est enjoué, presque exubérant.

Le piano en expose le thème principal. Il se présente comme une montée successive, en syncopes (Ex. 11). Rappelons la prédilection de Fauré pour cette formule rythmique, déjà rencontrée dans le 2e mouvement. C'est là un exemple de parenté entre les différentes phases de la pièce qui fait remarquer à Harry Halbreich "l'homogénéité de la matière musicale" chez le compositeur. Le violoncelle répond à cette 1ère idée par une courte phrase descendante *legato* (ex. 12), avant de reprendre lui-même le thème syncopé, accompagné par les doubles croches du piano. La réponse du violoncelle est reprise, amplifiée, modulée dans une apparence de désordre rythmique et harmonique, de gammes et d'arpèges, jusqu'à l'apparition d'un 2e motif présenté par le piano en *Mib* Majeur.

Ce thème (ex. 13) contraste avec le premier par sa sérénité, un peu à la manière du choral de l'*andante*. Après la reprise par le violoncelle, on réentend le 1er thème, d'abord à la basse du piano, puis au violoncelle.

On débouche alors sur une sorte d'intermède mélodico-rythmique. Il est basé sur une petite cellule dérivée des premières notes de l'idée initiale (ex. 14), énoncée d'abord par la main gauche du piano et reprise par les *pizzicati* du violoncelle. Ce passage *staccato* est amplifié *crescendo* jusqu'au retour, en *Sol* Majeur, du 2e thème au piano.

Enfin s'annonce la conclusion du mouvement dans le rayonnement du 1er thème, toujours en *Sol* Majeur. La virtuosité du violoncelle, en notes répétées, renforce le sentiment de joie dans un déchaînement d'arpèges au piano.



Avec cette dernière sonate, Gabriel Fauré est parvenu au sommet de son art dans le domaine de la musique de chambre. Par une écriture simple, presque dépouillée, le compositeur touche à l'essentiel, au sens littéral du terme.

Emmanuel FABRE

(1) cf. fiche biographique

(2) **Charles-Martin Loeffer** (1861 - 1935) violoniste et compositeur né à Mulhouse et mort aux Etats - Unis, pays où après avoir émigré en 1881 il fit beaucoup pour la diffusion de la musique française (Fauré et Debussy notamment).

(3) **Hémiole** : dans un morceau à 3 temps, accentuation particulière sur 2 mesures donnant le sentiment provisoire de 3 mesures à 2 temps.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

REQUIEM op. 48

Gabriel FAURE
(1845 - 1924)

« Mon Requiem a été composé pour rien... pour le plaisir si j'ose dire. »

Ainsi grâce à cette petite phrase tirée d'une lettre à Maurice Emmanuel, toute spéculation sur les motivations de la *Messe de Requiem* est reléguée aux oubliettes du verbiage et de la glose. Plutôt que d'en chercher des origines sentimentalo-familiales, comme les décès relativement rapprochés de son père et de sa mère, on peut y voir simplement le désir d'un musicien d'église d'apporter un peu de variété au répertoire qu'il servira pendant 40 ans : *« Voilà si longtemps que j'accompagne à l'orgue des services d'enterrement ! J'en ai eu par-dessus la tête. J'ai voulu faire autre chose. »*

En cette charnière des deux siècles, la musique religieuse catholique subit — une fois de plus serait-on tenté de dire — les tiraillements entre anciens et modernes. Si le clergé et les fidèles voient dans les accents les plus mièvres d'une certaine musique l'expression d'une profonde piété, certains compositeurs, d'Indy et Guilmant à leur tête, prônent en fondant la Schola Cantorum, un retour à la tradition grégorienne et à la polyphonie. On les appellera aussi les "Néo-Palestriniens". Ils anticipent en cela l'instruction émise en 1904 par Pie X qui recommandera la suppression à l'église de toute musique d'inspiration profane ou théâtrale. Refusant tout ensemble le mièvre et l'austère, Fauré se place, avec son bon sens habituel, en un juste milieu. Son credo est avant tout "l'expression humaine" de l'espérance d'un au-delà d'amour et de tendresse. Nous reviendrons sur les conceptions spirituelles de Fauré après l'analyse du *Requiem*. Ce dernier nous permettra en effet de mieux comprendre la philosophie complexe et bien peu conventionnelle du musicien.

Complexe, l'élaboration du *Requiem* l'est aussi. Lorsqu'il en commence la composition à l'automne 1887, Fauré a 42 ans. Organiste de la Madeleine depuis 10 ans, il est considéré comme le maître de chapelle de la paroisse mondaine de Paris. En effet, paroisse officielle de l'Elysée, Sainte-Madeleine est le siège des funérailles nationales, grands mariages etc. C'est à l'occasion d'un de ces enterrements de "1ère classe", c'est à dire avec chœur et orchestre, qu'on entend pour la première fois l'œuvre, le 16 janvier 1888. A cette date, des 7 morceaux que compte le *Requiem*, seuls 5 sont prêts. Le *Libera me* sera élaboré en 1890, reprenant des pages antérieures. Quant à l'*Offertoire*, dont la partie centrale *Hostias* date de 1889, son achèvement semble se situer en 1894 avec l'adjonction du *O Domine* qui l'encadre.

Que de flots d'encre a pu faire couler l'orchestration de ce *Requiem* ! Essayons de résumer. Lors de la première audition, en janvier 1888, l'orchestre réunit un violon solo (pour le *Sanctus*), altos et violoncelles divisés, contrebasses, harpes, timbales et orgue. Ce dernier prend d'ailleurs à son compte les parties de Cuivres que le compositeur n'a pas eu le temps de terminer (2 trompettes et 2 cors). Dans la version complète, s'ajoutent encore trois trombones qui n'interviennent que dans le *Libera me*. Le chœur comprend 4 à 6 parties, par division des voix d'hommes, avec voix d'enfants. Les solistes sont un baryton et un soprano garçon. En effet, le clergé de Sainte-Madeleine était fidèle à l'interdiction de toute présence féminine dans le chœur. Telle est la formation originelle.

Par la suite, et jusqu'à la gravure de l'œuvre en 1901, l'éditeur Hamelle réussit à convaincre Fauré de "symphoniser" son *Requiem*. L'éditeur redoutait le manque de succès d'une partition employant en effectif orchestral si particulier. La réorchestration ne semble pas être de la main de Fauré. On avance les noms de Roger Ducasse ou Charles Kœchlin. Les principales modifications ont tendance à alourdir l'ensemble : doublure des deux bassons, quelques mesures dans le *Pie Jesu* pour les flûtes et les clarinettes. Ce sont surtout les parties de cors, dont l'effectif est doublé, et de Cordes, avec l'adjonction des violons, qui sont défigurées, ainsi que les indications de nuances.

Néanmoins, les deux versions, ont leur intérêt. Si l'orchestration originale prend tout son sens dans une acoustique d'église, elle ne pourrait sonner correctement dans une salle de concert, où la version symphonique a plus de force et de plénitude. C'est d'ailleurs grâce à cette dernière que le *Requiem* connut un succès rapide et international.

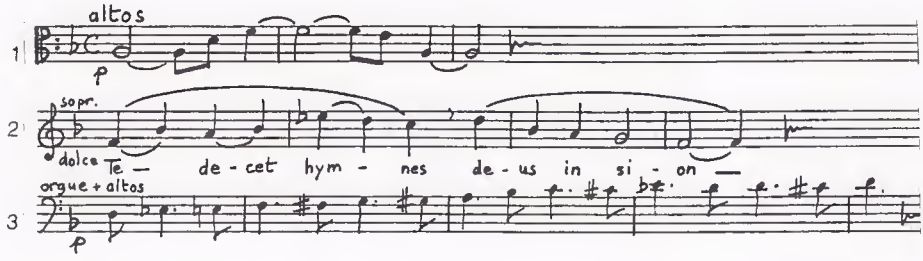
Pour l'analyse, notre choix s'est porté sur la version originale, restituée après vingt ans de recherche par Jean-Michel Nectoux et admirablement interprétée par Philippe Herreweghe (1). Même si la partition n'en est pas encore disponible, cette orchestration semble plus authentique, plus proche des véritables aspirations du compositeur.

De structure symétrique, l'œuvre s'organise autour de son point central, le *Pie Jesu*. Elle est composée autour de lui, il en marque toutes les phrases. De part et d'autre s'articulent des deux groupes de trois morceaux; avec alternance de chœurs mixtes et de chœurs avec solo de baryton : *Introït* et *Kyrie* en *ré* mineur, numéro 1 ; 2, *Offertoire* en *si* mineur avec baryton solo ; en 3, le *Sanctus* en *Mib* Majeur ; 4, *Pie Jesu* ; le numéro 5 est *l'Agnus Dei* et le *Lux aeterna* (*Fa* Majeur et *ré* mineur) ; 6, *Libera me* en *ré* mineur avec baryton solo et enfin l'*In Paradisum* en *Ré* Majeur comme numéro 7. Des correspondances thématiques assurent par ailleurs l'unité de l'œuvre, comme nous le verrons plus loin.

1. Introït et Kyrie

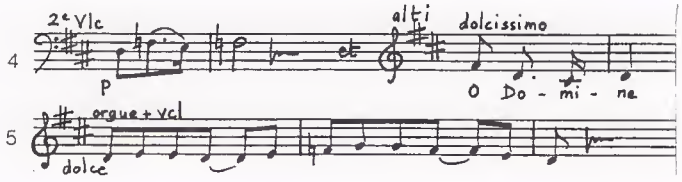
La première partie de l'*Introït* est une introduction lente (*molto largo*). Le caractère dramatique est obtenu par l'opposition permanente de l'unisson des Cordes et des Cuivres *fortissimo* et les 6 voix du chœur *pianissimo*. La parfaite homophonie des voix scande cette imploration qui s'élève de *Requiem à Lux perpetua*, puis retombe dans un grand decrescendo sur les quatre *Luceat*.

Andante moderato. Les Cordes et l'orgue introduisent une sorte d'*ostinato* (ex.1) par-dessus lequel les ténors redisent l'*Introït* en *ré* mineur. Après deux mesures de *tutti forte* chargées de moduler en *Sib* Majeur, les sopranos relaient les ténors selon le principe d'alternance du chant antiphonique. C'est le très beau *Te Decet* (ex.2). Retour à *ré* mineur et à l'homophonie pour l'imploration *Exaudi*, soumise à un traitement harmonique très tendu.

Le *Kyrie* reprend la deuxième partie de l'*Introït*. La conclusion du mouvement est très intéressante. Les Cordes exposent en motif ascendant fugué (ex.3) et les voix y superposent le dernier *Kyrie*, à l'unisson, dans une simplicité extrême, ponctuée de profonds roulements de timbales. Le sentiment d'abandon des ultimes *eléison* est saisissant.

2. Offertoire

Il s'ouvre donc sur la partie de l'œuvre écrite le plus tardivement. Les Cordes et l'orgue maintiennent un temps, grâce à un très court motif fugué, l'ambiguïté entre *ré* mineur et *si* mineur, ton principal de l'*Offertoire*. Ce petit dessin mélodique n'est autre que le renversement du thème principal (ex.4), chanté par les altos et les ténors en strict canon et à découvert. Les deux voix se croisent et s'entremêlent intimement. Elles laissent l'impression d'une prière scandée par la foule des défunts. Puis le *De pœnis*, psalmodié tel un faux-bourdon, est soutenu par les Cordes en doubles croches. Répétition de l'ensemble un ton plus haut, en *do dièse* mineur, et retour en *si* mineur avec l'entrée des basses et la conclusion qui amène le motif orchestral de l'*Hostias* (ex.5).

On a l'impression de déboucher en pleine lumière. Le baryton solo récite sa prière presque *recto tono* et ce sont les Cordes qui apportent le mouvement par leur perpétuelle oscillation harmonique dans un cadre de *Ré* Majeur - *si* mineur. On retrouve ensuite, introduit par l'orgue et les cors, le thème du *Te decet* (ex.2) sur *fac eas*, symbole d'espoir : « *fais-les passer de la mort à la vie* ». Enfin, retour du chœur *O Domine*, mais directement à 4 voix, crescendo, en *Ré* Majeur. Le point culminant sur un *inferni* rageur, pour mieux retomber jusqu'au lumineux mélisme sur *Amen*, en une cadence très simple en *Si* Majeur.



3. Sanctus

Toute la première partie du *Sanctus* est basée sur un même motif aux Cordes : arpèges ascendants au 2e altos et à la harpe et arpèges descendants aux 1er altos, le tout en *Mib* Majeur. L'ambiance est un peu irréelle, comme en apesanteur. Sentiment encore renforcé par un accord de sixte suspendu à l'orgue. Tels des anges, les sopranos alternent un chant quasi-séraphique avec les ténors et les premières basses à l'unisson. Comme pour atténuer le caractère forcément viril de ces derniers, Fauré leur adjoint un violon solo qui brode autour de leur thème utilisant à nouveau le *Te Decet*, en diminution (ex.6). Dans la version de 1901, c'est tout l'effectif des 1er et 2e violons qui tient ce rôle. Le résultat est de ce fait plus grossièrement expressif, au risque de tomber dans un travers facilement sulpicien.

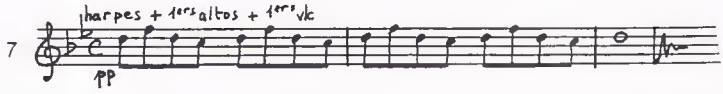
La masse des Cordes graves s'amplifie peu à peu jusqu'à briser cet accompagnement céleste. Il fait place à un *ostinato* d'accords piqués pour toutes les Cordes et l'orgue *forte*. Les accents des Cuivres, sur une quinte ascendante, rythment les interventions du chœur *Hosanna* à l'unisson. Cette cohorte céleste semble s'éloigner progressivement et le mouvement s'achève sur le motif initial.

Ce *Sanctus* est peut-être la partie la plus ingénuement figurative du *Requiem*. Fauré le reconnaissait lui-même lorsqu'il vantait à Ysaÿe les accents angéliques de la partie de violon

4. Pie Jesu

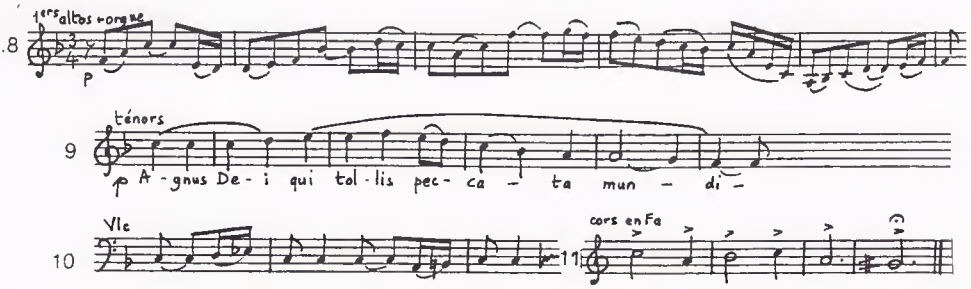
« *Ton Pie Jesu est le SEUL Pie Jesu, comme l'Ave Verum de Mozart est le SEUL Ave Verum* » lit-on dans une lettre de Saint-Saëns à son élève Fauré en 1916. Cette page n'a pourtant pas révolutionné le langage musical de l'époque, loin s'en faut. Ici, Fauré tourne résolument le dos à la Schola et ses rigueurs. « *La foi religieuse d'un Gounod est toute différente que celle d'un Franck ou d'un Bach. Gounod est tout cœur et Franck est tout esprit* » écrit le compositeur en 1904. Fauré décide d'être tout cœur avec son *Pie Jesu*. Les chatoyantes modulations passagères ont de quoi caresser l'esprit le plus blasé. La mélodie est d'une simplicité désarmante. Elle était déjà annoncée par le deuxième thème du *Sanctus* : *Pleni sunt coeli*. Chaque incise est précédée d'une courte intervention orchestrale (ex.7), créant ainsi un effet d'écho qui renforce l'impression d'une prière qui va s'élevant au plus haut des voûtes célestes.

Plutôt que de s'apesantir plus longtemps sur ce mouvement qui, par son extrême candeur, plonge aux tréfonds de la sensibilité — sans jamais tomber dans une sensiblerie de mauvais goût — attardons-nous un instant sur l'épineux problème de l'interprétation. Comme on l'a déjà vu, Fauré était obligé, à la Madeleine, de n'employer que des voix de garçons, y compris dans ce *Pie Jesu*. Cependant, du vivant du compositeur, le solo fut confié à une voix de femme pour toutes les exécutions de concert. Certes les possibilités d'une chanteuse adulte sont bien supérieures à celle d'un enfant, surtout en ce qui concerne le souffle. Mais Fauré savait tout cela. N'a-t-il pas élaboré cette mélodie en fonction d'une voix d'enfant et de ses immanquables lacunes, mais aussi de ses qualités propres ? Loin de nous l'idée de vouloir privilégier telle ou telle version. Mais il nous a semblé, à l'audition, que la voix forcément très pure d'un enfant (1) sert sensiblement mieux les intérêt expressif du compositeur. Là encore, il est probable qu'une voix de soprano adulte (2) soit, de par sa puissance, plus appropriée à une exécution en salle de concert; ce débat reste ouvert.



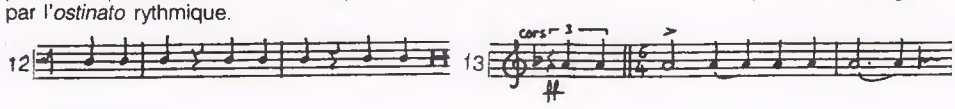
5. Agnus Dei et Lux aeterna

Une phrase douce et expressive aux altos et à l'orgue ouvre cet *Agnus* en *Fa* Majeur (ex.8). Elle est immédiatement reprise pour soutenir la psalmodie des ténors seuls. D'une inspiration toute grégorienne elle est très simple et d'un faible ambitus (ex.9), contrastant ainsi avec le thème des altos. A cette grande sérénité succède un épisode tonalement tourmenté. Le chœur reprend l'*Agnus* en une stricte homophonie, enchaînant les renversement d'accords de septième. Il est accompagné par un orchestre tout en syncopes qui vient renforcer l'effet dramatique (ex.10). Le thème initial revient, légèrement modifié, jusqu'au début du *Lux aeterna*.

Il est chanté *pianissimo* par le chœur à 6 voix en *Lab* Majeur. Un crescendo général et une série de modulations ramènent le ton de *ré* mineur que les Cuivres vont confirmer d'une courte péroraison (ex.11). Après une pause point d'orgue, c'est le retour du *Requiem* introduit, cité textuellement. Le thème initial (ex.8) reprit en *Ré* Majeur par l'orchestre seul vient conclure ce mouvement.

6. Libera me

Le *Libera me* se détache un peu de l'ensemble de la pièce. L'ostinato rythmique (ex.12) est scandé par les Cordes graves en *pizzicato* et la basse de l'orgue *staccato*. Plus aucune référence grégorienne dans le chant du baryton qui s'oppose à l'orchestre par son phrasé *legato* et ses intervalles importants et difficiles (nombreuses septième). C'est une imploration quasi théâtrale que Nectoux met « *en relation avec les essais de composition lyrique auxquels songeait Fauré à l'époque où il rédigea une première fois ce beau solo* » (3). Ici encore, l'interprétation joue un rôle primordial. Fauré parle ainsi de la basse qui, chantant ce solo en 1900 au Trocadéro, « *a été détestable. C'est un vrai chanteur d'opéra qui n'a rien compris au* **calme** *et à la gravité de sa partie* » (3).

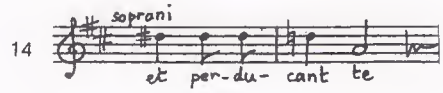
Ce calme est encore accentué par le *Tremens* chanté par tout le chœur, doublé par l'orchestre. Puis c'est l'explosion du *Dies illa, Dies irae*. Seule concession dans tout le *Requiem* à l'éventualité d'une colère divine, il est néanmoins traité de manière tout à fait convaincante. Les Cuivres l'introduisent par un rythme obsédant (ex.13), tandis que les Cordes jouent des fusées ascendantes, rappelant les flammes de l'enfer. Mais le courroux est bref et le chœur retrouve sa sérénité sur *Et lux perpetua*, signe d'une espérance plus forte que la crainte. Les voix reprennent alors le *Libera me* à l'unisson, toujours accompagnées par l'*ostinato* rythmique.



7. In Paradisum

On se retrouve dans une ambiance similaire a celle du *Sanctus*. Les arpèges sont cette fois confiés à l'orgue et ce sont les sopranos qui psalmodient. Tout est tiré vers le haut. Renonçant dans l'original à l'emploi des contrebasses, Fauré fait tourner son orchestre autour d'un *Ré* Majeur dont la tonique serait toujours absente. Sur *et perducant te* (ex.14), les voix introduisent ce *ré dièse* qui permet au compositeur de jouer sur l'accord de sixte sensible (*fa dièse - la - si - ré dièse*). Ce triton, le "diable en musique", semble réjouir l'auteur. On dirait qu'il hésite à placer ces voix angéliques entre la terre et le ciel. Rarement paradis aura été aussi suggestivement décrit grâce aux longues tenues des Cordes, aux arpèges réguliers de l'orgue, bientôt doublé par les harpes.

La pièce s'achève sur un *Requiem aeternam* contrastant totalement avec le *Requiem* introductif. On baigne dans une douceur lumière, un halo intemporel.



Il nous reste à dire quelques mots sur l'utilisation ou plutôt l'interprétation faite par Fauré du texte de la *Missa pro defunctis*.

Le compositeur n'hésite pas à faire quelques modifications que l'on pourra qualifier de formelles, en ce sens qu'elles ne visent qu'à servir le développement du discours musical. Outre quelques mots supprimés et d'autres répétés, le meilleure exemple est dans l'*Offertoire* : Fauré y supprime froidement l'imploration à St Michel. Elle aurait rallongé de facon malheureuse le très beau chœur polyphonique qui introduit si judicieusement l'*Hostias* composé ultérieurement. Mais les plus importantes modifications sont sans doute dues aux idées philosophiques du compositeur. Il supprime le très long *Dies irae* dont il n'intègre que les idées principales au *Libera ma* et extrait le *Pie Jesu* qu'il traite à part. Une utilisation exhaustive de cette séquence sur la colère divine n'aurait pas coïncidé avec l'idée que se fait Fauré de la mort. Symptomatiques sont à ce sujet les ajouts du *Libera me* et de l'*In Paradisum* qui ne font primitivement pas partie de la *Missa pro defunctis*. Si le *Libera me* la suit directement à l'église, en guise d'absoute, l'*In Paradisum* a sa place lors de la sépulture. Ce choix de Fauré peut s'expliquer par ce passage d'une lettre : *« C'est ainsi que je sens la mort : comme une délivrance heureuse, une aspiration au bonheur de l'au-delà, plutôt que comme un passage douloureux. »* (4).

Ce qui nous amène, et ce sera la conclusion, à parler brièvement des convictions religieuses de Fauré, sans lesquelles ce *Requiem* ne peut totalement s'expliquer.

Un musicien d'église court très vite le risque d'aliéner une pratique religieuse authentique à l'exécution d'un travail de routine. Ainsi Fauré s'est-il rapidement confronté à la continuelle répétition de tout ce qui peut irriter occasionnellement un fidèle dans liturgie ou le clergé. Mais il est faux de croire qu'il ait été athée ou même agnostique, comme on a pu le dire. Sa croyance tient dans un témoignage d'Eugène Bertaux : *« Pour lui le mot Dieu n'était que le gigantesque synonyme du mot Amour »*. Cette phrase éclaire d'un jour nouveau le *Requiem*. Sorte d'immense imploration vers au-delà forcément meilleur, il n'est en aucun cas cette berceuse de la mort que certains ont cru y voir. Le compositeur ne peut se résoudre à croire aux flammes de l'enfer, au châtiment divin, au courroux céleste. Il transcende ce refus par une espérance. Pas l'optimisme d'un Franck ou d'un Bach, comme le souligne son fils Philippe Fauré-Frémiet (5), mais une probabilité, un *« désir des choses inexistantes, peut-être. »*

L'homme, accablé de souffrances et d'infirmités, chemine tout au long de sa vie avec pour seule consolation *« cette promesse, la meilleure qu'on ait pu lui faire : l'oubli de* **tout**, *le* Nirvânâ *des Hindous, ou bien notre* **Requiem aeternam** »

Emmanuel FABRE

(1) CD.FAURE - *Requiem* version 1893 - La Chapelle royale, Ensemble musique oblique. dir : Ph. Herreweghe - CD Harmonica Mundi 901292 (1988).
(2) CD.FAURE - *Requiem* op.48 - Atlanta Symphony Orchestra & Chorus, dir : Robert Shaw CD Telarc 80135 (1985).
(3) J.-M. NECTOUX - *GABRIEL FAURE, Les voix du clair-obscur* - Harmoniques Flammarion (1990).
(4) G.FAURE - *Correspondance*, Paris, Flammarion (1980).
(5) Ph. FAURE-FREMIET - *GABRIEL FAURE*, Paris, Albin Michel (1957).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE

Série 36 - N[os] 5-6 - Mai-Juin 1991 - 76 F - Publication mensuelle

mensuel

Portrait du jeune Mendelssohn, par Karl Jäger (Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin).

Mozart - Mendelssohn

◇

L'accordéon

MUSIQUE ET CULTURE clôt cette année scolaire avec un numéro double en deux grandes parties. La première concerne deux œuvres classiques: le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart et l'*Ouverture du Songe d'une Nuit d'Eté* de Mendelssohn. La seconde nous invite à découvrir un instrument connu dans le monde entier: **l'accordéon** et son répertoire, en particulier une œuvre contemporaine qui lui est consacrée.

36
5
6

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Mozart, Mendelssohn - L'accordéon	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos du *Songe d'une Nuit d'Eté* de Mendelssohn	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• F. Mendelssohn: *Ouverture du Songe d'une Nuit d'Eté*	page 7
FICHE ANALYTIQUE	• W.A. Mozart: *Concerto p. flûte et harpe* (fiche double)	page 9
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de l'accordéon et de son répertoire	page 13
FICHE PRATIQUE	• L'accordéon (fiche double)	page 17
FICHE ANALYTIQUE	• Tor Björn Lundquist: *Métamorphoses*	page 21
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 23
INFORMATIONS MC	• Stages MC, formations, parutions, offres spéciales	pages 24 à 26
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N[os] 92-93** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner – 67000 STRASBOURG (FRANCE) – Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

Admirateur fervent de Mozart et de Bach, se réclamant aussi de Beethoven et de Schubert, Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) (1) se situe, quant à lui, dans le courant musical romantique, dans lequel il tient une place de choix. Sa très célèbre ouverture symphonique pour *Le Songe d'une Nuit d'Eté* de Shakespeare illustre bien les thèmes d'inspiration du compositeur. L'œuvre, écrite à l'âge de dix-sept ans (il ne composera la musique de scène qu'à l'âge mûr), témoigne d'un sens précoce de l'orchestre et d'une inspiration musicale de génie.

Les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* offrent une approche facilitée de l'œuvre (élargie à quelques extraits de la musique de scène) et du compositeur, plus particulièrement destinée à l'Ecole élémentaire, tandis que la fiche analytique approfondit notre écoute de cette *Ouverture du Songe d'une Nuit d'Eté* en relation permanente avec la pièce de Shakespeare.

Le *Concerto pour flûte, harpe et orchestre* fut composé à Paris en 1778 alors que Mozart connaissait les plus grandes difficultés pour se faire reconnaître dans la capitale française et qu'il n'obtenait que très peu de commandes. Pourtant, l'œuvre respire la joie de vivre et met en valeur les deux solistes avec un heureux naturel. Une fiche analytique double éclaire tant l'enthousiasme de la création que la complexité de structure qui apparaissent derrière le plaisir et la facilité d'écoute de ce très beau concerto.

D'origine populaire, apparu au XIX^{e} siècle, l'accordéon a longtemps été réservé aux genres folkloriques et, entre autres, au bal musette. Depuis, il a acquis un répertoire spécifique dit « sérieux », que l'on désigne globalement par le terme « accordéon de concert ».

L'approche que nous en propose notre adhérent Frédéric GUEROUET (2) à travers les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* et la fiche technique « instruments » fait ressortir l'importance grandissante de l'accordéon à travers le monde depuis des origines et au sein de la création contemporaine, tout en apportant les lumières nécessaires sur la facture de l'instrument et son évolution rapide au XX^{e} siècle. Les différents types d'accordéons sont aussi répertoriés. La fiche analytique *Métamorphoses* pour accordéon solo du compositeur scandinave Tor Björn Lundquist vient magistralement illustrer le propos de l'auteur.

Une bibliographie et une discographie succinctes complètent utilement ce dossier tout en suggérant quelques pistes d'exploitation.

---

(1) cf. fiche biographique *F. Mendelssohn* et fiches analytiques *Symphonie Italienne* et *La Grotte de Fingal.*

(2) Professeur d'accordéon dans les Conservatoires, accordéoniste, concertiste international et auteur d'ouvrages pédagogiques sur son instrument.

l'A.P.E.Mu

(Association des Professeurs d'Éducation Musicale)

est la seule organisation professionnelle
des Professeurs d'Éducation Musicale des lycées et collèges.

Enseignants ou futurs enseignants, vous êtes tous concernés par
l'A.P.E.Mu.

Elle vous propose :

— un Bulletin d'informations trimestriel, auquel vous êtes invités à collaborer ;

— des rencontres sur des thèmes professionnels ;

— des stages spécialisés.

Adressez votre adhésion à :

Association des Professeurs d'Éducation Musicale
65, rue La Bruyère 92500 Rueil-Malmaison
Tél. : (1) 47.51.07.36

bibliographie

◇ *L'accordéon*, par Pierre Monrichon - Van de Velde / Payot Lausanne
◇ *L'accordéon instrument du XX^e siècle*, par Pierre Gervasoni - MAZO - distribution SEDIM
◇ *Un monde musical métissé (L'accordéon)*, par Francis Pinguet - La revue Musicale N^os 365 - 366 et 367
◇ *Accordion Resource Manual*, par Joseph Macerollo - The Avondale Press Canada - distribution Louveau

discographie:

1. Quelques disques d'accordéon dans la musique classique et contemporaine:

◇ Abbott Alain: *Playing for children* - Bala Music Record 001
◇ Ellegaard Mogens: – *Accordeon da Camera* - Hohner LP 3008
– *Contemporary danish accordion music* - Point Record
◇ Lips Friedrich: *The seven last Words* - Melodia SUCD 1000109
◇ Maîtres soviétiques de l'accordéon: *plus de vingt volumes* - Melodia
◇ Miny Dekkers: *L'accordéon dans la musique contemporaine néerlandaise* - BFO
◇ Noth Hugo: – *Musique contemporaine* - GMS Suisse
– *Kammermusik mit Akkordeon* - Hohner Trossingen
◇ Rantanen Matti: *Chamber Accordion «Kamarihanuri»* - FAILP 1 Finlande
◇ Trio de l'Oural - Mélodia - distr. Werner LP 1006 et 1007

2. Quelques disques d'accordéon «variété et jazz»:

◇ Araze Randy - distr. Werner MC 0105
◇ Azzola Marcel / Fosset / Caratini: *Fleur de banlieue* - CARA 013 distr. DAM
◇ Azzola - Bossatti: *Pièces pour claviers* - MAZO
◇ Baselli Joss: *Les doigts d'or* - distr. Carrère ILD 42020
◇ Baselli Joss: *A la Baselli* - CBS 62924
◇ Clifton Chénier: *Arhoolie* - distr. Media 7
◇ Franck Marocco: Quartett: *Roasto Marocco* - Discovery records DS 854
◇ Galliano Richard / Capon / Perrin - distr. DAM CARA 003
◇ Sash Léon - distr. Werner LP 0239
◇ Paris Musette (compilation) - Label La Lichère distr. OMD
◇ Van Damme: ...*and Friends* - Reofonic NLP 107 distr. Werner MC 0100
...*with Joe Pass* - MPS
◇ *Buster Moten The complete* - RLA black and white serie jazz tribune PM 45688, vol 5 et 6
◇ Sivuca: «*Sivuca*» - COLP 12377

Distr. Louveau, 48bis, rue des Courcieux - Andrésy - 78570 France
Distr. Werner, Prokordéon - Rambergstrasse 7 - 3 Hannover - Germany

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE & CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

- ***MUSIQUE A L'ECOLE*** N^os 28, 52, 54, 75
- **Fiches biographiques:**
☐ MENDELSSOHN ☐ MOZART ☐ HAYDN ☐ BEETHOVEN ☐ SCHUBERT
☐ ☐ SCHUMANN ☐ BERLIOZ
- **Fiches historiques:**
☐ Joseph Haydn en son temps
☐ Beethoven, précurseur du Romantisme musical
- **Fiches techniques:** – *Les instruments:* ☐ la harpe ☐ la flûte ☐ l'orchestre symphonique
– *Les formes:* ☐ le concerto de soliste ☐ ☐ l'ouverture
- **Fiches analytiques:**

BEETHOVEN	☐ *Ouverture d'Egmont*
	☐ *Coriolan*
BERLIOZ	☐ *Ouverture du Carnaval Romain*
BOIELDIEU	☐ *Concerto pour harpe*
MENDELSSOHN	☐ ☐ *Symphonie n° 4 «Italienne»*
	☐ *La Grotte de Fingal*
MOZART	☐ *Concerto pour flûte et orchestre en rémaj.*
	☐ *2^e Concerto pour cor*
	☐ *3^e Concerto pour cor*
	☐ *Concerto pour violon K. 216*
WEBER	☐ *Obéron: ouverture*

- **Disques:** ◇ MC 2502 Mozart: Divertimento n° 11
◇ MC 3002 Mozart: Concerto pour flûte en rémajeur K. 314
◇ MC 3004 à 3006: Histoire de l'Ouverture, en 3 volumes de Monteverdi à Bizet

fêtons l'*année mozart*

avec MUSIQUE & CULTURE

mai-juin: une **OFFRE SPECIALE**

réservée aux Adhérents MUSIQUE ET CULTURE
(valable jusqu'au 15 septembre)

Disque MC 3005: *HISTOIRE DE L'OUVERTURE* N° 2

HISTOIRE DE L'OUVERTURE

MOZART: **L'Enlèvement au Sérail**
(Ténor: A. Besançon)

BEETHOVEN: **Coriolan**

Commentaires - analyse - exemples
Reproduction intégrale de chaque ouverture

Excellents disques d'initiation musicale pour tous les adolescents et les adultes. Les explications sont toujours riches et intéressantes, les exemples sonores bien choisis...

(Discothèque de France)

Réf.: MC 3005

Les disques de notre collection, qui ont obtenu le **Grand Prix de l'Académie Charles Cros**, comportent, outre l'***exécution intégrale de l'œuvre,*** une ***partie pédagogique*** illustrée de nombreux ***exemples sonores*** et une ***plaquette explicative*** détaillée qui suit pas à pas l'enregistrement.

PRIX «OFFRE SPECIALE»: 60 F le disque franco de port, **au lieu de 76 F (prix adhérent) + 12 F (frais de port)**

commande à adresser sur papier libre à:
MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Téléphone 88 31 03 22

informations musique et culture

MUSIQUE & CULTURE **FORMATION 1991-92** **musique dans la joie**

Début d'un nouveau CYCLE NATIONAL DE FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE avec Jos WUYTACK

compositeur, professeur à l'Université de Louvain, disciple et continuateur de Carl Orff.

Pour tous ceux qui veulent initier de façon vivante et concrète les enfants à la musique et leur apporter une formation musicale de base en s'appuyant sur l'activité, la sensorialité et la créativité.

- **stage spécial «maternelles»**: 19-20-21 octobre 1991
- **stage de 1er degré:** 14-15-16 décembre 1991
  attention: changement de dates par rapport à l'annonce du n° d'avril
- **stage de 2e degré:** 8-9-10 février 1992
- **stage de 3e degré:** 16-17-18 mai 1992

(• **stages de 4e et 5e degrés:** l'année scolaire suivante)

- **stage de degré supérieur** pour l'obtention du diplôme: 13-14-15 juin 1992

Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Téléphone 88 31 03 22 - N° d'organisme formateur: 42 67 00 37 067 - Code UNAPEC: M 0029

informations musique et culture

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 6/91 - Dépôt légal: juillet 1991 - N° d'ordre: 911945
Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Mai 1991 - Série 36 - N° 5

Le Réveil de Titania par J.M. Fussli (Photo Giraudon)

à propos du

Songe d'une Nuit d'Eté

de Félix Mendelssohn

MUSIQUE A L'ECOLE invite, semble-t-il, ses lecteurs à des vacances d'été «romantiques» en leur proposant d'écouter l'ouverture symphonique et des extraits de la musique de scène écrites par Félix Mendelssohn pour *Le Songe d'une Nuit d'Eté* de William Shakespeare.

Cette *Ouverture,* jaillie de la plume d'un compositeur de dix-sept ans, brille par sa juvénile ardeur et son génie évocateur. D'un abord aisé pour les enfants, elle va nous permettre de retrouver un musicien fécond et inspiré ❶, l'un des plus importants du Romantisme musical allemand, puis d'élargir notre découverte musicale à d'autres compositeurs et à d'autres œuvres de Mendelssohn.

1 *Félix Mendelssohn (1809-1847)*

Félix Mendelssohn-Bartholdy naît à Hambourg, en Allemagne du Nord, dans une famille aisée et très cultivée, qui s'installe à Berlin en 1811. L'enfant grandit entouré de l'affection attentive des siens et bénéficie d'une éducation générale très complète, ouverte au monde et aux mouvements de pensée de son temps. (Son grand-père était un philosophe, ami de Lessing.)

Malgré une santé délicate, il est très travailleur. Il deviendra, notamment, un talentueux dessinateur et maîtrisera plusieurs langues (dont le grec ancien).

Ses dons musicaux exceptionnels se révèlent dès l'âge de 5 ans, le désignant comme un véritable enfant prodige du piano (il jouera aussi de l'orgue et de plusieurs instruments à cordes)... Mais le jeune Félix se dirige principalement vers la composition musicale et la direction d'orchestre, où il excelle très tôt (à neuf ans).

Grâce à son maître Zelter, il est présenté à Goethe, qui lui témoignera toujours beaucoup d'estime et d'affection. L'univers poétique du grand écrivain influencera profondément le musicien.

Mais l'époque est aux voyages et notre musicien connaît bientôt Paris (où il rencontre Chopin, Liszt, Rossini...), Vienne, la Suisse, l'Italie (qui lui inspire une magistrale symphonie ❷, mais dont les maîtres du *bel canto* ne l'intéressent guère)... L'Angleterre, qui l'accueille chaleureusement, devient sa seconde patrie. Dans les Iles Britanniques, il trouve aussi des sources d'inspiration pour des œuvres majeures: la *Symphonie Ecossaise* et *Les Hébrides (La Grotte de Fingal)* ❸.

Mendelssohn retourne en Allemagne en 1832, d'abord à Berlin, puis à Düsseldorf, où il prend la direction du Festival et de l'orchestre de la ville. Déjà célèbre, il correspond avec les grands musiciens et les artistes de son temps. Robert et Clara Schumann l'honorent de leur amitié.

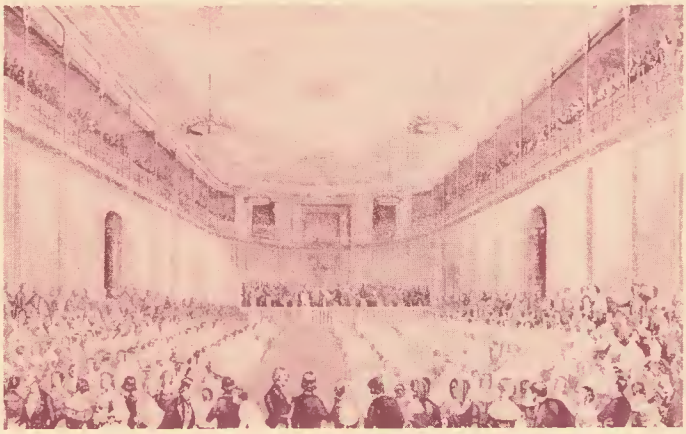
En 1835, il est nommé à la direction du Gewandhaus de Leipzig, poste qu'il gardera jusqu'à sa mort et qui lui permettra de déployer une activité débordante, entre autres, au service des jeunes compositeurs et des chefs-d'œuvre encore méconnus des grands maîtres (Bach, Haendel, Beethoven, Weber, Haydn, Mozart, Schubert...), malheureusement au détriment de sa santé fragile. Il se marie en 1837 avec Cécile Jeanrenaud.

En 1841, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV lui demande d'entrer à son service, ce qu'il accepte pour près de quatre années, sans quitter ses responsabilités à Leipzig ni renoncer à ses tournées de concerts en Allemagne et en Angleterre.

Cet épisode inaugure la dernière période de sa vie, plus sombre mais riche de création musicale. Ainsi, le roi lui commande en 1843 la musique de scène du *Songe d'une Nuit d'Eté* de Shakespeare, que nous écouterons tout à l'heure.

En 1843, il fonde le Conservatoire de Leipzig, réalisant ainsi un vieux rêve.

Félix Mendelssohn meurt en 1847 laissant inachevé son oratorio *Christus*; sa disparition prématurée bouleverse le monde musical tout entier.



La salle de concert du Gewandhaus de Leipzig en 1845
(Photo *Archiv für Kunst und Geschichte,* Berlin)

Dans la production abondante de Mendelssohn, il faut citer aussi les *Romances sans paroles,* les fantaisies, les sonates et les *Variations sérieuses* pour piano, de nombreux lieder et chœurs profanes, une somme de musique de chambre très importante à tous points de vue, le *Concerto pour violon et orchestre* – digne successeur de celui de Beethoven –, les ouvertures symphoniques... Ses *Préludes et fugues* pour orgue témoignent de son admiration sans bornes pour J.S. Bach – dont il dirigea en 1829 la *Passion selon St Matthieu,* à Berlin, tirant ainsi de l'oubli les grands chefs-d'œuvre religieux du «vieux Bach». Sa ferveur religieuse lui inspire les oratorios *Paulus* et *Elias,* ses motets, ses psaumes, la *Symphonie «Reformation»*...

Le style musical de Félix Mendelssohn est l'héritier direct du classicisme «viennois» de Haydn et de Mozart, par sa clarté formelle, le refus de la lourdeur et des épanchements lyriques excessifs. Le compositeur a fait évoluer ce style en lui intégrant les innovations de Beethoven (dont il se réclame), le romantisme de Weber et de Schubert, au service de son propre lyrisme, raffiné. Ses préoccupations orchestrales (recherche de timbres nouveaux, en particulier dans les graves) devancent Berlioz et Wagner. Malgré son incompréhension de la musique de Berlioz – qu'il appréciait cependant comme homme – il fit connaître sa *Symphonie Fantastique* à Leipzig, en 1843.

2 *Le Songe d'une Nuit d'Eté de Mendelssohn*

a la pièce de Shakespeare

- Il est utile que les enfants se fassent une idée de la pièce de théâtre du dramaturge anglais, écrite vers 1595, à l'époque élisabéthaine. Rappelons-en brièvement les personnages et l'intrigue.

Le Songe d'une Nuit d'Eté met en scène deux couples «principaux»:

- Thésée (duc d'Athènes) et Hippolyte (reine des Amazones),
- Obéron (roi des elfes) et Titania (reine des fées),

autour desquels s'agite une foule de personnages dont certains forment (ou formeront à la fin) des couples: Hermia et Lysandre, Hélène et Démétrius, le roi Egée (père d'Hermia et de Thésée), le génie Puck, une troupe de comédiens. Ces derniers vont d'ailleurs jouer une pièce d'Ovide, pour le mariage de Thésée et d'Hippolyte: *Pyrame et Thisbée* (tirée des *Métamorphoses*), dont les ressorts dramatiques rappellent ceux du *Songe*.

Tout se passerait à merveille dans ce monde enchanté (la forêt magique d'Obéron), premièrement, si Egée ne s'opposait au mariage de sa fille avec Lysandre (nos amoureux s'enfuient...), deuxièmement, si Démétrius ne restait indifférent à l'amour d'Hélène, et, enfin, si Obéron – en différend avec Titania – ne confiait imprudemment à l'étourdi Puck un filtre magique qui rend amoureux de la première personne que l'on voit en se réveillant... Et voilà Titania éprise de l'acteur Bobine, transformé en âne par les soins de Puck (elle vante le charme de ses grandes oreilles...), Démétrius et Lysandre tous deux fous d'Hélène (qui n'y comprend plus rien...), etc.

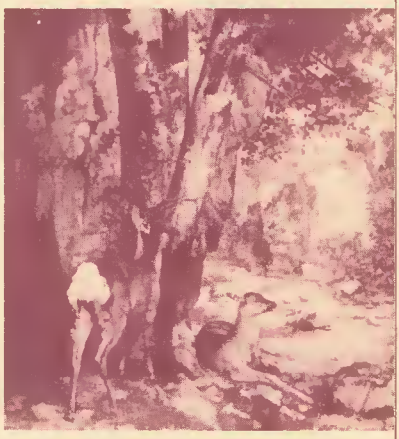
Heureusement, nous sommes dans une comédie et tout finira bien!

- Nous mettrons en évidence à la fois l'imbroglio des situations, compliqué par la «pièce dans la pièce» que jouent les comédiens, et la fantaisie débridée de Shakespeare, qui mélange les mythologies (la grecque et la celtique) et mélange les dieux, les fées, les elfes et les mortels... Nous sommes bien sûr dans un rêve!

b l'Ouverture de Mendelssohn ❹

Autant l'intrigue de Shakespeare est complexe, autant la musique de Mendelssohn s'impose à l'auditeur par sa lumineuse clarté et son évidence formelle. Néanmoins, les allusions au texte sont nombreuses et dirigent même le discours musical:

- La brève introduction lente en accords nous place dans le mystère du sommeil qui engendre le rêve. Mendelssohn semble situer d'emblée son tableau dans la forêt d'Obéron et de Titania. Puis, un motif rapide en croches incessantes évoque la fuite nocturne dans la forêt.
- Le premier thème principal, brillant et joyeux, donne l'ambiance générale de la comédie, avec ses rebondissements et ses personnages multiples.
- Le deuxième thème principal se compose, en fait, de plusieurs motifs bien différenciés, notamment:
  - l'évocation de l'amour, par les clarinettes et les violoncelles, page particulièrement inspirée;
  - la danse des comédiens, ponctuée de manière bouffonne par les braiements de l'âne.



Une certaine vision «romantique» de la forêt: la *Remise de Chevreuils* de Courbet (Musée du Louvre).

- La section centrale, qui développe succinctement les thèmes, fait entendre une sonnerie de cors annonçant le réveil des dormeurs par Thésée. Toute cette partie est très expressive.
- Les thèmes sont réexposés allègrement, mais Mendelssohn les mélange un peu, «brouille les cartes»... La fin ramène des nuances très adoucies avec l'idée du sommeil et du mystère de la forêt...

Toute cette *Ouverture du Songe d'une Nuit d'Eté* nous émerveille par la fraîcheur d'inspiration du compositeur ainsi que par son extraordinaire maîtrise du maniement de l'orchestre. «Cette superbe parure orchestrale» (selon Rémi Jacob), il saura la retrouver en écrivant la musique de scène de la même pièce quinze ans plus tard.

c la musique de scène du «Songe»

Sur les treize pages orchestrales et chorales qui composent cette musique de scène, nous avons choisi de vous en présenter brièvement quatre: le *Scherzo*, l'*Intermezzo*, le *Nocturne* et la (célèbre) *Marche Nuptiale*. Il n'empêche que les autres morceaux méritent tout autant l'intérêt des auditeurs, l'œuvre formant d'ailleurs un ensemble (avec l'*Ouverture*) particulièrement harmonieux.

- Le *Scherzo*, éblouissante page de virtuosité orchestrale d'une texture très aérienne, n'en reste pas moins le plus souvent dans les demi-teintes, comme une danse magique à la métrique irrésistible, aboutissant au vertigineux solo final de la flûte. Il caractérise bien l'esprit de la comédie.
- Dans l'*Intermezzo*, Mendelssohn donne au balancement naturel du 6/8 un caractère inquiet, la mélodie se découpant de façon presque bancale entre différents pupitres sur un fonds de trémolos: c'est que cet *Allegro appassionato* accompagne la scène où la malheureuse Hermia, recherchant éperdûment son amoureux Lysandre, se perd la nuit dans la forêt... Ce morceau particulièrement réussi est également un modèle d'orchestration. L'angoisse monte peu à peu, puis redescend, jusqu'à la soudaine lumière de *la* majeur apporté par les bassons, amenant la conclusion optimiste.

- Le *Nocturne*, qui accompagne l'intermède où les couples s'endorment dans la forêt, est l'une des plus belles pages de Mendelssohn. Il se construit sur une admirable mélodie des cors et des bassons, auxquels répondent hautbois et clarinettes, amoureusement accompagnés par le balancement ternaire des Cordes se combinant à la métrique binaire de la mélodie.
- La *Marche Nuptiale* (jouée pour le mariage de Thésée et d'Hippolyte) est certes connue de tous. Elle n'en mérite pas moins une attention plus soutenue quant aux audaces harmoniques de son thème (brusque enchaînement de *mi* mineur à *do* majeur), aux trouvailles et à la magnificence de son orchestration.

3 *«Le Songe» vu par d'autres compositeurs*

a Carl Maria von Weber ❺

Dans son opéra allemand *Obéron* (1826), Weber met en musique un livret directement adapté de la geste médiévale du troubadour Huon de Bordeaux. Cependant, l'œuvre intègre de larges fragments du *Songe d'une Nuit d'Eté* de Shakespeare.

Weber trouve des accents «féériques» proches de l'univers dépeint par Mendelssohn. L'ouverture, justement célèbre, met en valeur les cors, évocateurs de la forêt magique d'Obéron, dans une magnifique mélodie.

b Henry Purcell ❻

Dans le «masque» *The Fairy Queen* (*La Reine des Fées*), composé en 1693, Henry Purcell ne met pas directement en musique la pièce de Shakespeare, mais les références du livret à son modèle sont évidendes durant toute l'œuvre.

L'ouverture est une spendide *sinfonia* en plusieurs mouvements qui donne la part belle aux trompettes.

Suivant le genre typiquement anglais du «masque», les récits, airs, ensembles, chœurs et intermèdes instrumentaux alternent avec des dialogues parlés, et la pièce mélange scènes sérieuses et scènes comiques, réalisme et fantastique.

4 *écoutons d'autres œuvres de Mendelssohn*

- La *Symphonie Ecossaise* fut conçue dès 1829 lors de la visite de Mendelssohn à Edimbourg, mais achevée seulement en 1842 à Leipzig. Elle est inspirée par les longues promenades à pied qu'il effectuait à travers les Highlands, par certains éléments folkloriques écossais et, aussi, par les lectures de Walter Scott et d'Ossian. Sombre et sereine à la fois, elle comprend quatre mouvements.

  Le premier mouvement, précédé d'une introduction lente et rêveuse, garde en permanence une grâce souple et élégante, malgré des passages plus agités.

  L'*Adagio* est la pièce la plus «romantique» de la symphonie par son expression mélancolique.

  Mais les rythmes populaires apparaissent dans toute leur robustesse dans le *Scherzo* – avec l'évocation des cornemuses –, et dans le *Finale*, qui comprend une gigue – danse typique de l'Ecosse – et se termine majestueusement.
- Le *Concerto pour violon et orchestre en mi mineur* de Mendelssohn fut composé en 1844 et créé au Gewandhaus de Leipzig par Ferdinand David. Universellement célèbre, il est particulièrement apprécié des violonistes comme du public.

  Ses trois mouvements alternent la fraîcheur et l'élégance dans l'expression de l'*Allegro* initial, la rêverie et la grâce typiquement «mendelssohniennes» du mouvement lent central et la verve spirituelle et enthousiasmante du *Finale*, sans que jamais la virtuosité du soliste ne soit mise à contribution gratuitement.

  Oeuvre d'art accomplie, composition inspirée, le concerto pour violon de Mendelssohn est l'un des plus beaux concertos du répertoire.

---

❶ cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* n° 52 et fiche biographique.

❷ cf. fiche analytique *Symphonie Italienne.*

❸ cf. fiche analytique *La Grotte de Fingal.*

❹ cf. fiche analytique.

❺ cf. fiche biographique et fiches analytiques *Le Freischütz* et *Ouverture d'Obéron.*

❻ cf. fiche biographique et fiche analytique *Didon et Enée.*

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 6/91 - Dépôt légal: juillet 1991 - N° d'ordre 911946 - Commission parit .ire N° 35.860

Ouverture du Songe d'une Nuit d'Eté

Partition : Editio Musica Budapest

Félix MENDELSSOHN
(1809 - 1847)

En 1826, Mendelssohn n'a que dix-sept ans lorsqu'il écrit l'*Ouverture* du *Songe d'une Nuit d'Eté*. L'œuvre est composée en moins d'un mois et, malgré le jeune âge du compositeur et la rapidité de conception, semble d'une étonnante maturité.

Cette ouverture symphonique est directement inspirée par la comédie de William Shakespeare (1564-1616 ?), *Midsummer Night's Dream*. Quinze ans plus tard, le Roi de Prusse Frédéric Guillaume IV commandera à Mendelssohn une musique de scène pour cette même comédie. Le compositeur ajoutera alors à l'ouverture initiale treize numéros, dont la *Marche Nuptiale* aujourd'hui fort connue.

La création publique de l'*Ouverture* du *Songe d'une Nuit d'Eté* eut lieu le 20 Février 1827 à Stettin.

Nomenclature de l'orchestre : Bois par deux, 2 cors, 2 trompettes, 1 ophicléide (aujourd'hui on utilise plutôt le tuba), timbales, quintette à cordes.

L'œuvre dure entre 11 et 12 minutes selon les interprétations.

ANALYSE

Si la forme de cette ouverture en un mouvement semble au premier abord très classique par sa structure d'allegro de sonate, il est très intéressant de l'étudier parallèlement à la comédie de Shakespeare, car il n'est pas un motif qui ne soit directement inspiré de la pièce et qui ne doive son origine au monde onirique et enchanté du texte théâtral.

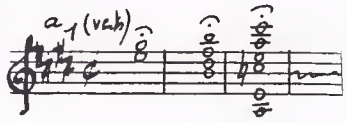
Dans tout ce morceau, Mendelssohn, en magicien confirmé, nous introduit dans le royaume d'Obéron et de Titania, forêt de songe où se côtoient des personnages mythiques ou des elfes - et des comédiens, humains bien "ordinaires".

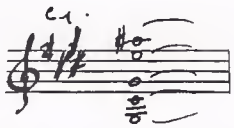
EXPOSITION

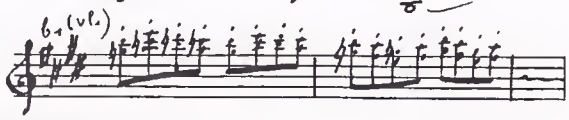
Premier groupe thématique :

- Ces premiers accords **a1**, qui vont de *Mi* Majeur à *mi* mineur, évoquent le sommeil nécessaire à la naissance du rêve, mais aussi le sommeil des protagonistes du songe.
- Suit un élément **b1** en *mi* mineur ; croches au mouvement incessant, et fuite de nuit dans la forêt. Un élément **c1** (mes. 39 et 56), issu des premiers accords, rappelle que tout se déroule durant l'endormissement.

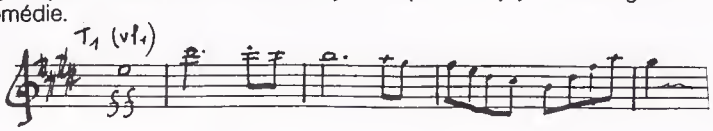
le sommeil



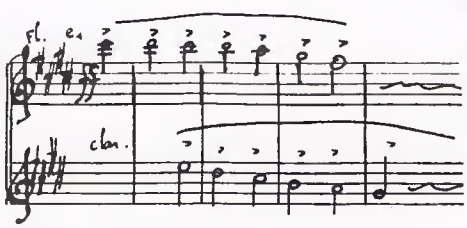


fuite et nuit dans la forêt

- Mes.62, surgit le **premier thème T1** en *Mi* Majeur, expression joyeuse et légère car tout cela n'est que comédie.

la joie



- Mes.70, de petites entrées en imitations **e1** représentent peut-être la multiplicité des personnages liés malgré tout par une même intrigue.



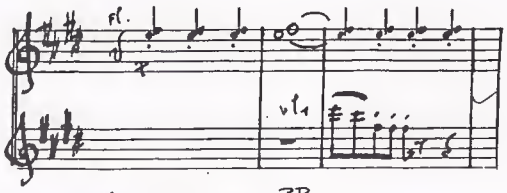
MUSIQUE & CULTURE

Après un pont mes.98 à 129, le **second groupe thématique** est présenté au ton de la dominante :

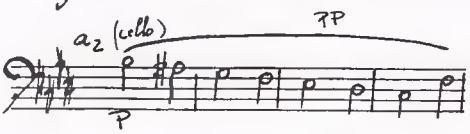
- Le premier élément **a2** (mes.130) évoque l'amour, la ligne brisée des clarinettes s'oppose au mouvement strictement descendant des violoncelles, car c'est bien un enchevêtrement complexe de quiproquos et de bévues qui donne naissance à "l'intrigue amoureuse".
- L'élément **b2** illustre-t-il l'entente de Lysandre et Hermia ?
- Par contre, **c2** (mes.198) exprime sans équivoque la danse des comédiens et Bobine transformé en âne par Puck.

Est-ce parce que la pièce est pleine d'imprévus que le premier thème **T1** revient avant le développement ? Toujours est-il que cela n'est pas fréquent.

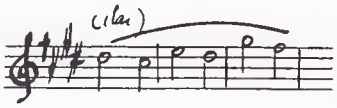
installation d'un nouveau climat



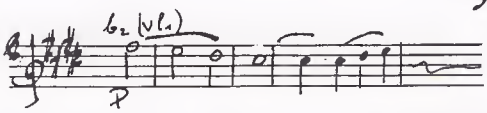
Evocation de l'amour

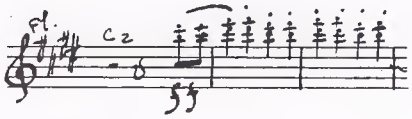
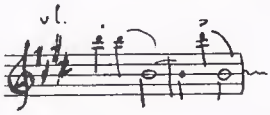


Combiné avec



b2



danse des comédiens

l'âne

DEVELOPPEMENT

Il est essentiellement construit sur **a1** et le rythme auquel se mêlent des gammes.

Toujours fidèle au texte littéraire, Mendelssohn introduit dans cette section centrale, toute empreinte de sensualité amoureuse, des "sonneries" de cor : c'est Thésée qui donne l'ordre de réveiller les couples endormis.

Mes.379, un dernier rappel de **b2** prépare le retour de la première partie.

REEXPOSITION

Elle propose tous les éléments de la section initiale mais, à l'instar du souvenir, certains éléments se brouillent, se condensent, ou reviennent à la mémoire dans un ordre différent. Le nouvel agencement est le suivant :

- **Premier groupe thématique** : **a1** (mes.394) - **b1** (mes.404).
- **Second groupe thématique** :
  - **a2** - **b2** (mes.469) - **c2** (mes.518) - **e1** (mes.542)
  - "mélange" de **b2** et **e1**
  - T1 (mes.586), **b1** transformé (mes.620)
  - **c1** (mes.643), T1 (mes.663).

✧

Cette ouverture, expression de joie et de fantaisie, est une introduction à la comédie de Shakespeare d'une rare finesse et au charme incomparable. Oeuvre d'un jeune compositeur, "ruissellement de jeunesse" selon Schumann, elle nous étonne également par la maîtrise et la conception des divers éléments.

Frédéric Ligier

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 36.5-6/8 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

Concerto pour flûte, harpe et orchestre K. 299

Partition : Ed. Eulenburg

W.A. MOZART (1756 - 1791)

Mozart écrit son *Concerto pour flûte et harpe* en 1778, lors de son deuxième séjour à Paris (1). L'œuvre répond à une commande du duc de Guines, destinée à être exécutée par le duc lui-même, excellent flûtiste amateur, et sa fille, harpiste et pianiste virtuose. Ce fait explique le choix des solistes, unique chez Mozart et d'autant plus surprenant qu'il n'affectionnait pas particulièrement ces deux instruments.

L'orchestre comprend 2 hautbois, 2 cors en *ut* et le quintette à cordes.

Le *Concerto pour flûte et harpe* ne se départ que rarement d'une expression joyeuse et optimiste, soulignée par le choix du ton de *do* majeur. Il comprend les trois mouvements Vif - Lent - Vif habituels : *Allegro, Andantino* et *Rondo (Allegro).*

PREMIER MOUVEMENT : ALLEGRO

L'*Allegro* initial, en *do* majeur à *4/4*, adopte une forme sonate à deux thèmes. Cependant, la présence de plusieurs motifs secondaires - souvent fort beaux - nous révèle un Mozart laissant libre cours à son inspiration mélodique. Il en résulte aussi une certaine complexité de structure.

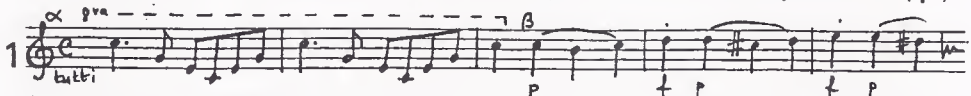
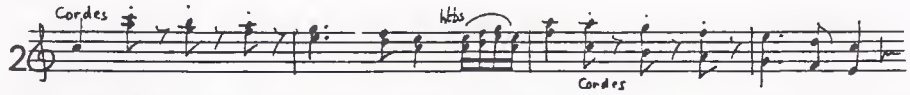
Nous entendons successivement une Exposition des thèmes, un Développement et une Réexposition.

I. EXPOSITION

Dans ce 1er mouvement, l'Exposition n'est pas dédoublée (orchestre, puis solistes) : ici, les solistes interviennent en reprenant le thème A avant que le thème B soit exposé.

1. 1er thème A, en do majeur : il se divise en deux parties **A1** et **A2**, elles-mêmes subdivisées en deux motifs chacune.

•**A1** : la 1ère partie du 1er thème brille par son expression vive, claire et naturelle.

– Le motif **a1**, en 2 cellules contrastées, martèle gaiement l'arpège de *do* majeur (α) à l'unisson du *tutti*, suivi d'une montée en contretemps alternant *piano* et *forte* dans un style "bouffe" (β).

– Le motif **a2**, qui lui succède immédiatement, anime le mouvement par des notes répétées aux basses et une cellule γ, en doubles croches facétieuses aux hautbois, qui répond à la gamme descendante des Cordes :

A1 se conclut par un motif cadentiel syncopé et vigoureux, accompagné de croches et de doubles croches très allantes.

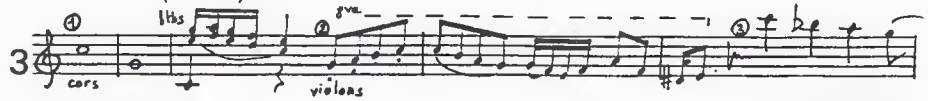
•**A2** : la 2e partie du 1er thème peut donner l'illusion d'un 2e thème par le contraste apporté. Elle reste cependant en *do* majeur et comprend des éléments communs avec la 1ère partie **A1**.

– Le motif **a3** fait entendre trois éléments successifs, ponctués par une cellule de doubles croches en tierces des hautbois et altos, très voisine de la cellule γ (cf. **a2**, Ex.2) ;

① les cors égrènent, en descendant, tonique, dominante et tonique en rondes, simplement accompagnés par des batteries de croches aux violons I et II (Ex.3 ①) ;

② les deux violons à l'octave jouent un élégant motif en croches piquées, soutenus par des valeurs longues très chantantes aux violoncelles et des *pizzicati* aux contrebasses (Ex.3 ②) ;

③ toujours à l'octave, les violons répètent une descente en syncopes dans l'aigu, amenant un *tutti* conclusif (Ex.3 ③) :



– Mozart conclut l'exposition du 1er thème par un motif **a4** d'abord dansant (violons) puis d'une joie exubérante (*tutti*). Une gamme descendante en contretemps, ponctuée d'un *forte* "bouffe" (cf. **a1** et **a2**), conduit à la reprise variée du 1er thème par les solistes.

2. Reprise variée du thème A et Pont : la flûte et la harpe vont présenter une version variée et tronquée du 1er thème, mettant d'emblée en valeur leur virtuosité.

- Soutenues par les Cordes, la flûte et la harpe reprennent le motif **a1**, orné d'un "monnayage" de doubles croches à la harpe (β).
- Au lieu du motif **a2**, les solistes nous donnent une variation de **a3** sous forme d'un Pont couplé à un duo assez développé, dans lequel ils rivalisent de grâce et de virtuosité.

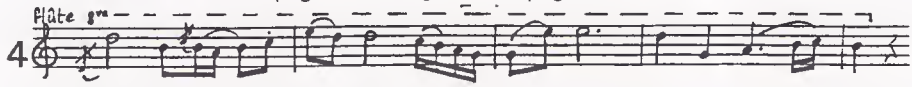
(1) cf. fiche biographique *W.A. Mozart*

MUSIQUE & CULTURE

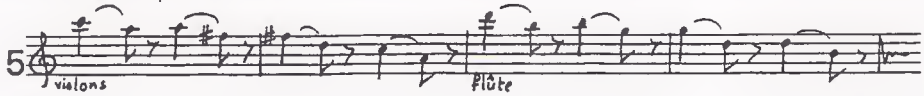
• L'intervention des Cordes sur la fin du duo installe la tonalité de *sol* majeur, ton de la dominante, qui annonce l'exposition du 2e thème, précédé d'une formule cadentielle *forte* à l'unisson.

3. 2e thème B en sol majeur

• Le 2e thème est une mélodie accompagnée, très chantante, confiée à la flûte dans l'aigu. Celle-ci part une mesure avant l'accompagnement en gracieux arpèges *sotto voce* de la harpe :



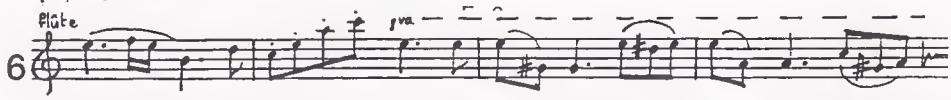
• Une soudaine descente d'arpèges *forte* à la harpe amène la reprise variée des trois dernières mesures du thème **B** par la flûte, une octave plus bas. Elle s'enchaîne à une transition mélodique de deux mesures, à la flûte accompagnée par les violons en croches répétées, qui aboutit à la dominante de *sol* majeur, *forte*.

• Intervient alors l'épisode final de l'Exposition, sur un très charmant nouveau motif (**B2**) descendant en notes liées par deux, sous forme de réponses entre violons et flûte relancées par des gammes ascendantes. Il est accompagné par la harpe en arpèges montants et descendants par les altos et les basses en *pizzicato* :

Une formule conclusive proclamée par l'orchestre affirme la tonique et la dominante de *sol* majeur.

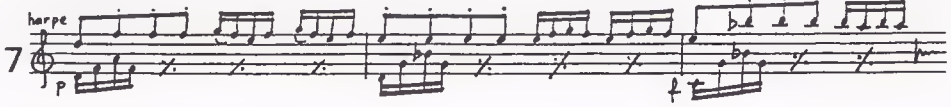
II. DÉVELOPPEMENT

Le développement comprend 5 parties enchaînées. Le ton de la dominante y prédomine, mais des épisodes dans les tonalités mineures apportent un rien de mélancolie. Comme il se doit, les deux solistes sont mis en valeur, Mozart exploitant au mieux les atouts de chacun d'eux.

1. Le motif **a3** est redonné par les solistes en *sol* majeur, soutenus par les Cordes, la harpe se chargeant de la cellule-réponse **γ** . Un commentaire virtuose fait transition avec la 2e partie.
2. Le motif **a4** fait l'objet d'un dialogue vif et serré entre les solistes, en un crescendo que renforcent les Cordes, d'abord en *pizzicato*, puis *arco* à la cadence en *sol* majeur.
3. Le *tutti* d'orchestre intervient *forte* sur le motif **a2**, redonné intégralement en *sol* majeur, avec grandeur. La cellule amène cette fois la tonalité de *la* mineur.
4. La flûte, accompagnée par les Cordes, expose alors un nouveau thème mélodique **C**, très expressif (Ex.6), voisin du thème **B**, en la mineur. Après un bref commentaire de la harpe et des Cordes sur **β** , elle donne une variation en *ré* mineur :



5. La harpe ramène la vivacité, dans la nuance *piano*, avec un nouveau motif rapide issu de **a4**, s'accompagnant en "basse d'Alberti" (Ex.7). La flûte lui répond une tierce plus haut, les deux instruments entamant ainsi un dialogue en une marche harmonique de plus en plus aigüe, mais assombrie par le mode mineur.



III. RÉEXPOSITION VARIÉE

La réexposition, variée et tronquée, est menée tambour battant par les deux solistes, dans une atmosphère d'enthousiasme communicatif.

1. **1er thème A, en do majeur** : l'orchestre réexpose d'abord le motif **a1** seul, tant attendu depuis l'Exposition. Aussitôt, les solistes s'emparent de la cellule **β** et la varient avec entrain. (Le motif **a2** n'est pas encore exposé.)
2. **Pont** : les deux "complices" enchaînent en variant brièvement les motifs **a3** et **a4**. L'orchestre n'entre que sur la fin du passage pour le conclure en *sol* majeur, tonalité qui ne sera pas conservée.

3. 2e thème B, en do majeur :

• La flûte et la harpe réexposent le 2e thème dans le ton principal, avec une nouvelle conclusion à la flûte

• Le motif dialogué **B2** revient en *do* majeur (flûte et violons) accompagné par la harpe et les autres instruments.

4. **A2 en do majeur** : la 2e partie du 1er thème (**a3** et **a4**) est alors réexposée, s'annexant des éléments issus du Développement. La répétition et le commentaire du motif **a4** amènent la conclusion.

5. Conclusion de la Réexposition et Coda :

• Mozart récapitule ensuite les différents motifs du 1er thème, distribués entre solistes et orchestre, conduisant au retour du motif initial.

• Le 1er thème (cellule **α**) triomphe en canon au *tutti*. Il donne lieu à une amplification aboutissant à l'arrêt sur l'accord de quarte-et-sixte pour la cadence des solistes.

• *Cadenza* : Mozart a laissé toute liberté à l'imagination des solistes en n'écrivant pas la cadence, selon l'habitude de l'époque.

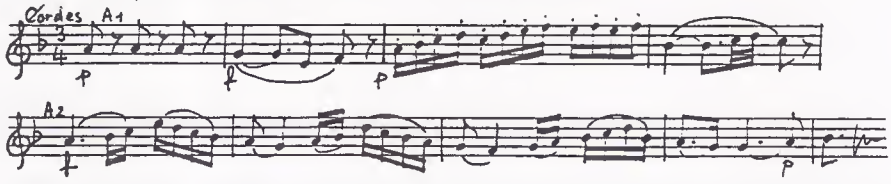
• La coda reprend d'abord le motif **a2** (complétant enfin la réexposition du 1er thème). L'affirmation de l'accord parfait de *do* majeur amène la péroraison sur la cellule α en canon Cordes-Vents (orchestre), dans l'ivresse du martèlement de cet accord.

DEUXIÈME MOUVEMENT : ANDANTINO

Le mouvement lent central répond à une forme "lied" **A B A B A**. Il est écrit dans le ton de la sous-dominante, *fa* majeur, à *3/4*. Mozart apporte une certaine ampleur à son discours harmonique, notamment en dédoublant le pupitre d'alto. En revanche, il se passe de la sonorité des hautbois et des cors.

I. 1ère partie A

• Le thème **A**, d'une expression douce et sensible, est, dans un premier temps, confié aux Cordes. La mélodie, qui se divise en deux sections **A1** (antécédent) et **A2** (conséquent), pourrait bien illustrer le "style court" français de l'époque par son découpage en fragments brefs. On peut aussi y remarquer le rôle expressif des silences et des indications de nuances :

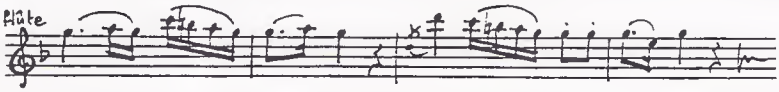
8

• La flûte et la harpe reprennent ensemble le thème **A**, d'abord seuls (**A1**) puis soutenus par les violons et les altos (**A2**). Dans la section **A2**, la harpe accompagne la mélodie (flûte et violons I) avec de fluides arpèges en triples croches qui accentuent le soudain effet d'espace apporté par les Cordes.

II. 2e partie B

Ecrite dans le ton de la dominante, *do* majeur, la partie **B** se divise en deux grandes sections **B1** et **B2**. Son traitement expressif est plus individualiste, mais la tendresse mélodique reste de mise.

1. Le thème **B1** est d'abord donné par la flûte, accompagnée par les Cordes en croches répétées. La harpe le reprend (avec un écho de la flûte) en s'accompagnant d'une "basse d'Alberti" :

9



2. Le thème **B2** se divise lui aussi en 2 motifs. Le premier, α, joué par les Cordes, fait penser au mouvement lent de la sérénade *Une Petite Musique de Nuit*. Le second motif, β, plus orné, est confié aux deux solistes - la harpe accompagnant la flûte. La reprise une octave plus bas du motif α amène une 2e exposition de β, répartie entre flûte et harpe et allongée par répétition. Un motif cadentiel virtuose alternant les deux solistes conclut **B2**. Il amène la coda de la partie **B**, sous une lente descente chromatique de la flûte, la harpe jouant le thème conclusif en s'accompagnant de triolets de doubles croches.

III. 3e partie A

Le thème **A1** est redonné directement par les solistes dans le ton principal, retrouvant sa naïve simplicité. L'orchestre n'entre que pour la section **A2**, toujours ornée des doux arpèges de la harpe.

IV. 4e partie B

B1 est donné par la flûte au ton de la dominante, mais, cette fois, la harpe lui répond une quinte plus bas, au ton principal. **B2** est réexposé par les Cordes et les solistes en *fa* majeur, la reprise conduisant à une élégante variation ornementale par la flûte et la harpe. La coda, virtuose, conduit de nouveau à l'arrêt sur l'accord de quarte-et-sixte pour la cadence improvisée des solistes.

V. 5e partie A

Le thème initial est réexposé, en *fa* majeur, dans une nouvelle présentation opposant orchestre et solistes avec souplesse. La section **A2** retrouve en partie sa naïve simplicité d'origine, la harpe se contentant d'ajouter de vigoureux accords arpégés.
Une brève coda conclut le morceau dans la nuance *pianissimo*.

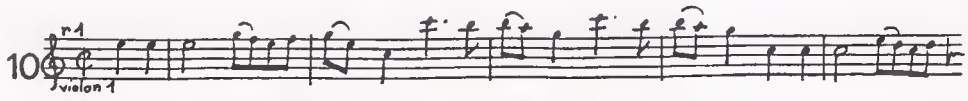
TROISIÈME MOUVEMENT : RONDO-ALLEGRO

Pour le brillant Finale en *do* majeur, l'orchestre revient au complet. Mozart y fait librement alterner refrains et couplets, dans lesquels sa fécondité mélodique s'exprime plus encore que dans le 1er mouvement. D'autre part, l'exposition d'un thème au ton de la dominante (*sol* majeur) dans le courant de 1er couplet et sa réexposition au ton principal rapprochent ce Rondo de la forme Rondo-sonate à la Haydn.

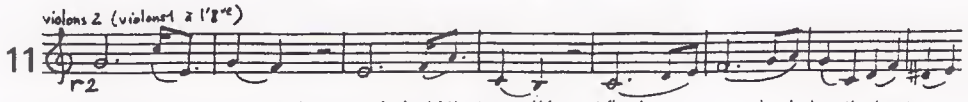
I. Refrain 1

Le refrain est d'abord présenté par l'orchestre seul. Il comprend deux motifs contrastés **r1** et **r2**, exposés chacun par les Cordes puis le *tutti*.

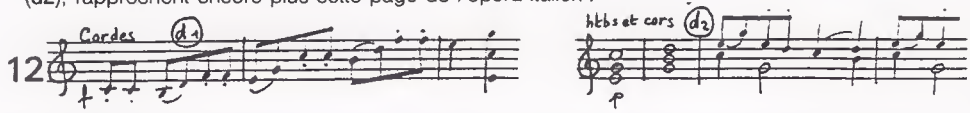
• Le motif **r1** est un vrai thème de refrain, gai et entraînant



• Le motif **r2**, plus délié et capricieux, fait penser à quelque scène "bouffe" :



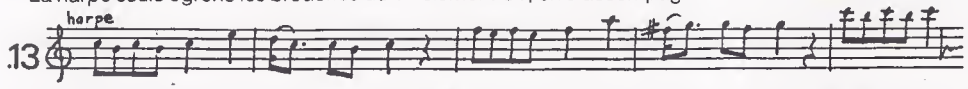
• La formule rythmique conclusive du refrain (**d1**) et son élément final, une sonnerie de hautbois et cors (**d2**), rapprochent encore plus cette page de l'opéra italien :



II. 1er Couplet

Le 1er couplet est assuré par les solistes, appuyés par l'orchestre. Il comprend 3 éléments successifs.

• La harpe seule égrène les broderies du 1er élément **C1**, en s'accompagnant d'une "basse d'Alberti" :

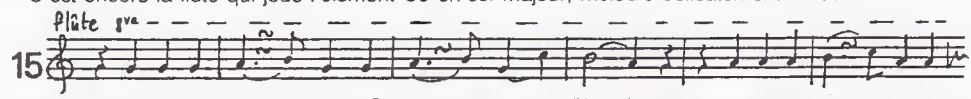


La flûte reprend **C1** en le variant, accompagnée par la harpe. Une brève fanfare orchestrale introduit un commentaire orné de la flûte, soutenue par les violons, qui amène le 2e élément du couplet.

• La flûte expose l'élément **C2**, mélodie expressive s'envolant à plusieurs reprises vers l'aigu, secondée par les arpèges de la harpe (et modulant au ton de la dominante) :

Celle-ci lui répond par un divertissement en arpèges de caractère pianistique, soutenue par l'orchestre. De larges accords confirmant le ton de la dominante conduisent au 3e élément.

• C'est encore la flûte qui joue l'élément **C3** en *sol* majeur, mélodie délicatement ornée :



Les hautbois et la harpe reprennent **C3** avec élégance, la flûte ajoutant de brèves réponses. (Par sa tonalité, son caractère individualisé, l'ensemble **C2** + **C3** peut jouer le rôle de "2e thème" du morceau)

• Après une conclusion provisoire, le retour à l'orchestre du motif **d1** issu du refrain (Ex.12) lance un long passage cadentiel en *sol* majeur, très rythmique, dans lequel les deux solistes rivalisent d'adresse.

III. Refrain 2 (tronqué)

Ce sont les solistes qui reprennent le refrain **r1**, en *do* majeur, dans la nuance *piano*. L'orchestre leur répond *forte* et enchaîne aussitôt sur le motif cadentiel **d1**, objet d'une variation plus dramatique.

IV. 2e Couplet

• La flûte expose un nouveau thème mélodique **C4** en *fa* majeur, accompagnée par des batteries de croches aux Cordes :

• La conclusion virtuose de **C4**, en deux temps, ramène la joyeuse "sonnerie" **d2** (Ex.12) aux hautbois et altos, sur laquelle rentre la harpe.

• La harpe seule réintroduit le thème **C1** (Ex.13) sous forme d'une variation modulante

V. Refrain 3

Sous une longue tenue de la flûte, la harpe reprend le refrain **r1**, son expression rendue sombre par le mode mineur. Accompagnés par les Cordes, les deux solistes se retrouvent sur la formule conclusive en *do* mineur, longuement commentée, et aboutissent à une cadence parfaite en *do* majeur.

VI. 3e Couplet

Le retour du ton principal coïncide avec le moment où Mozart récapitule les éléments thématiques antérieurs mais en changeant adroitement leur ordre d'exposition et leur instrumentation.

• La flûte et la harpe réexposent la tendre mélodie **C2** (Ex.14). L'orchestre et la harpe lui apportent un commentaire amplifié et expressif.

• Le thème **C3** (Ex.15) est réexposé en *do* majeur par la flûte et les Cordes, et repris par la harpe et les cors.

• Le retour de l'élément conclusif "bouffe" de **r1** annonce le dernier refrain, particulièrement développé.

VII. Refrain 4

• Les Cordes réintroduisent le motif **r2** en *do* majeur (Ex.11), agrémenté d'échos aux solistes.

• Il s'enchaîne au motif **d1**, objet une nouvelle fois de commentaires vivaces qui aboutissent à la *cadenza* des solistes. (Cette 3e cadence du concerto n'est pas écrite, elle non plus.)

• L'élément conclusif rythmique de **r1** ramène le refrain final.

• Celui-ci est réexposé par la harpe, la flûte l'ornant d'un gracieux contrepoint. Puis il est repris par la flûte et les cors, soutenus par les violons et la harpe, dans la nuance *piano*.

• Alors que l'on ne l'attendait plus, le motif "sonnerie" **d2** (Ex.12) vient conclure le morceau (hautbois et cors) comme un dernier appel amical, avant la joyeuse formule conclusive au *tutti*.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hecnner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 36.5-6/12 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Juin 1991 - Série 36 - N° 6

Gus Viseur *(Photo Josette Baselli)*

à propos de l'accordéon et de son répertoire

MUSIQUE A L'ECOLE ouvre ses pages à un instrument très populaire dans le monde, sous différentes formes: **l'accordéon.** Adulé par certains, mis à l'écart par d'autres, mis en chansons (Edith Piaf, Yves Montand...), l'accordéon n'en reste pas moins ce qu'il est et a toujours été: un instrument de musique, objet de l'intérêt juste et croissant des compositeurs et du public – en particulier des enfants et des jeunes.

Notre adhérent et ami Frédéric GUEROUET, accordéoniste, professeur d'accordéon et concertiste international, nous en propose une première approche, vivante et variée, à travers un survol de sa facture et de son historique, un abord succinct de ses répertoires sous forme d'un tableau des œuvres les classant par type de formations, et l'écoute active d'une œuvre contemporaine du compositeur suédois Torbjörn LUNDQUIST (né en 1920): *Métamorphoses* pour accordéon solo ❶.

Un encadré apporte un supplément d'informations sur la facture de l'instrument en nous montrant la coupe d'un accordéon à touches piano et la légende de ses différentes parties.

1 *découvrons l'accordéon*

Inventé en 1829, à Vienne (Autriche), par Cyrill Demian, l'accordéon est rapidement adopté dans les milieux populaires de ce pays, puis progressivement dans toute l'Europe. La bourgeoisie parisienne, dès 1830 et durant une quarantaine d'années, lui témoigne également un réel intérêt. Lors de l'exposition de 1834 le roi Louis-Philippe achète un très bel instrument signé Pichenot. Plus tard, la princesse Mathilde, cousine de Napoléon III se procure un accordéon de Reisner. (D'autres personnalités royales ont joué de l'accordéon, telles que la reine Elisabeth de Belgique et l'Infante Margarita, sœur du roi d'Espagne Juan Carlos.)

A la fin du XIX^{e} siècle, il franchit les océans vers l'Amérique, l'Asie, l'Afrique... Les perfectionnements techniques et acoustiques s'accélèrent et, quelques années plus tard, seront conçus des instruments dont sont inspirés les modèles d'aujourd'hui.

Tout au long du XX^{e} siècle il aborde la musique de jazz – des accordéonistes improvisent dans les orchestres de Duke Ellington, Benny Goodman, Django Reinhardt –, la musique de film – Dimitri

Gravure de 1836 représentant Louise Reisner, concertiste et compositeur. Au premier plan: modèle d'accordéon 1836 signé A. Reisner. (Photo collection personnelle Marcel Azzola).

Tiomkin, Georges Auric, Georges Delerue, Michel Legrand... lui offrent de très beaux thèmes –, puis la musique rock – les *Talkin Heads*, la star Bruce Springsteen, *la Mano Negra*, les *Pogues* l'intègrent dans leur orchestration (Elvis Presley, avant sa glorieuse carrière de chanteur, jouait de l'accordéon dans les dancings).

En France, après la Première Guerre Mondiale, le phénomène du «bal musette» s'amplifie. Ce style dansant va triompher jusqu'à la vague «yé-yé» des années soixante. De nombreux chanteurs et chanteuses de variété – Edith Piaf, Yves Montand, Juliette Gréco, Charles Aznavour, Barbara, Claude Nougaro, Mouloudji, Georges Moustaki, Liane Foly... – auront leur accordéoniste attitré.

Son évolution dans la musique de concert (ou contemporaine) ne commence réellement qu'à partir des années 1930. Depuis, le répertoire s'est considérablement enrichi. Des compositeurs de renom – Luciano Berio, Gérard Grisey, György Ligeti, Maurizio Kagel, Ernst Krenek, Per Norgård, Henri Sauguet, etc. – lui ont écrit de très belles partitions.

L'accordéon est enseigné, en France, dans de nombreux conservatoires, écoles privées ou municipales. Depuis quelques années, le Ministère de la Culture l'inclut dans les sessions du Diplôme d'Etat et du Certificat d'Aptitude (diplômes d'enseignement pour les Ecoles de Musique et les Conservatoires).

Indépendamment de cette reconnaissance «officielle», l'accordéon s'affirme aujourd'hui comme un instrument à part entière, que sa palette de sonorités, ses possibilités techniques et expressives remarquables et la grande variété de son répertoire rendent inestimable.

2 *le répertoire de l'accordéon*

a quelques œuvres pour accordéon solo

A. Abbott	*Troisième Toccata*	SEMI
G. Bantchikov	*Sonate*	Schmülling (Germany)
N.V. Bentzon	*In the Zoo*	Hohner
H. Brehme	*Herbst-Elegie und Cappriccio*	Hohner
Y. Desportes	*Chanson baladée*	Ed. Mus. Transatlantiques
J. Feld	*Vier Intermezzi*	Hohner
L. Foss	*Curriculum vitae*	Carl Fischer N. York
F. Fugassa	*Sonatina*	Berben Italy
S. Goubaïdoulina	*De Profundis*	Schmülling (Germany)
A. Hoérée	*Prélude, Romance et Finale*	Ed. Astier
W. Jacobi	*Divertissement pour accordéon*	Hohner
L. Kayser	*Arabesques*	W. Hansen
E. Krenek	*Acco. Music op. 225*	Deffner USA
L. Kupkovic	*Akkordeonmusik nº 2*	Ed. Ralf Jung (Berlin)
T. Lundquist	(Voir tableau sur fiche analytique)	Barenreiter
P. Norgård	*Anatomic Safari*	W. Hansen
Ib. Norholm	*Sonata*	W. Hansen
E. Pozzoli	*Tema e Variationi*	Ricordi
H. Sauguet	*Choral varié*	Choudens
D. Schmitt	*Toccata nº 1*	Hohner
P. Sciortini	*Phonescence*	NEC
N. Tschaïkin	*Sonate nº 2*	Schmülling
W. Zolotarev	*Sonate nº 3*	Muz Moscou
W. Zubitsky	*Suite nº 2*	Schmülling

b accordéon et quatuor à cordes

T. Lundquist	*Bewegungen*	Hohner
J. Pacalet	*Quintette*	Sémaphore
R. Romiti	*Sérénade*	Manuscrit
I. Yun	*Concertino*	Bote

c accordéon et orchestre

N.V. Bentzon	*Concerto op. 146*	W. Hansen
C. Coppola	*Concerto*	non édité
J. Feld	*Konzert*	Schirmer New York
A. Hovhannes	*Concerto op. 174*	Peters
J. Lutèce	*Concerto*	non édité
A. Nordheim	*Spur*	W. Hansen
P. Norgård	*Recall*	W. Hansen
O. Schmidt	*Symphonie Fantasy*	W. Hansen
J. Wiener	*Concerto*	Ed. Transatlantiques

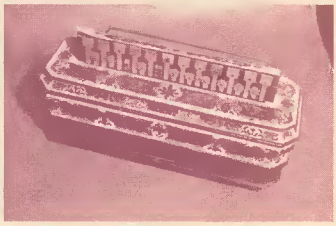
Frédéric C

d accordéon «variété-jazz»

A. Astier	*Vertige Musette*	BASILE
M. Azzola J. Baselli	*Feu vert*	BASILE
M. Ferrero	*Mazurka du diable*	Monde Melody
J. Gart	*Scherzo*	Farfiza (Italia)
R. Galliano	*Shirley*	Opaline
J. Rossi	*Mazurka en zig-zag*	Opaline

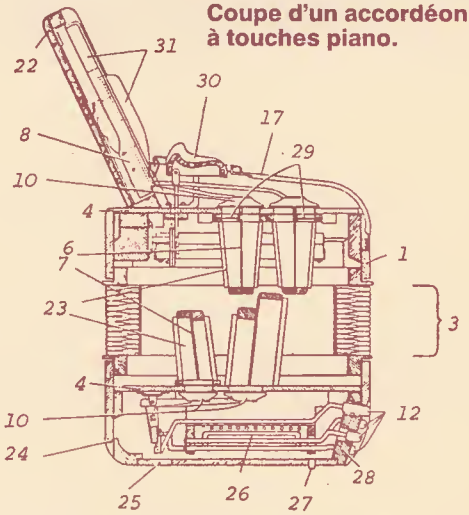
e quelques méthodes

- Médard Ferrero, éd. Hohner;
- André Astier et Joss Baselli, éd. d'auteur;
- Frédéric Guérouet et Joë Rossi, éd. Hohner...



Accordéon français de 1850 (laqué, incrustations d'argent)
Photo collection personnelle Marcel Azzola.

Coupe d'un accordéon à touches piano.



MESSNER (Wilhelm), *«Kleine Reparaturkunde»*, Trossingen, Ed. Hohner, ?, p. 14.

1 - Caisse main droite
2 - Caisse main gauche
3 - Soufflet
4 - Table d'harmonie main droite
5 - Table d'harmonie main gauche
6 - Sommiers de la musique main droite
7 - Sommiers de la musique main gauche
8 - Mécanismes de la main droite
9 - Support principal de la mécanique main gauche
10 - Soupapes de touche
11 - Boutons de la main droite
12 - Boutons de la main gauche
13 - Gradin main droite
14 - Gradin main gauche
15 - Coin de soufflet
16 - Cadres de soufflet
17 - Grille, calandre
18 - Aiguille de soufflet
19 - Attache courroies
20 - Courroie main gauche
21 - Roulette de tension de la courroie main gauche
22 - Clavier main droite
23 - Plaquettes avec anches
24 - Cadre main gauche
25 - Couvercle main gauche
26 - Mécanismes de la main gauche
27 - Bouton d'air
28 - Clavier main gauche
29 - Glissières de registres
30 - Boutons de registres
31 - Touches piano main droite

Quatre accordéonistes de renom qui ont contribué à l'essor de leur instrument: (de gauche à droite) Joë Rossi, Joss Baselli, Marcel Azzola et André Astier *(Photo Josette Baselli)*

3 *écoutons «Métamorphoses» de Lundquist*

a le compositeur

Torbjörn LUNDQUIST est un compositeur suédois, né en 1920.

L'œuvre de Torbjörn Lundquist est, pour l'accordéon, providentielle. En collaboration avec l'accordéoniste Mogens Ellegaard, il a édifié un vaste répertoire comprenant des œuvres pédagogiques – pour débutant ou élève avancé –, des œuvres de concert, exploitant le large potentiel expressif et technique de l'instrument –, des œuvres avec d'autres instruments ou avec orchestre, à dessein de l'intégrer peu à peu dans le monde de la musique dite «classique».

b l'œuvre ❶

Lisons un extrait de la préface par l'auteur:

«Après avoir composé la *Partita Piccola*, mon premier essai d'écriture pour accordéon, je désirais élargir les possibilités de cet instrument par une forme plus percutante et plus moderne. Je profitais de la grande souplesse et des différentes expressions musicales de cet instrument. J'avais l'intention de composer une petite œuvre mais d'une grande étendue – du *ppp* jusqu'au *fff*, du *dolcissimo* jusqu'au *frenetico*; en même temps pleine de vitalité et interprétation sérieuse. Pour ce, la forme de la métamorphose me semblait la plus convenable.»

T. Lundquist

Peu dissonante bien que non tonale, elle peut donner l'impression d'une musique improvisée. En fait, c'est une pièce très «écrite» et réfléchie que nous propose le compositeur: traitement des intervalles, contrepoints, rythmes contrastés, cellules mélodico-rythmiques omniprésentes et développements à partir de ces éléments simples, emploi parcimonieux des registres...

Dès les premières notes, on est frappé par l'extraordinaire énergie déployée. Lundquist indique «*With a hard beat*». Ce dynamisme souligné par un tempo fulgurant se poursuit tout au long de la première partie.

Ce n'est qu'avec l'apparition de triolets qu'un nouvel horizon sonore se dévoile. La tranquillité, la douceur contrastent avec l'agressivité du début et la frénésie de la cadence suivante.

Plus loin, on peut entendre des figures, des éléments déjà présents dans la 1re partie, néanmoins sur un tempo moins rapide.

Après un *accelerando*, le *tempo primo* s'impose de nouveau. Puis c'est le paroxysme marqué d'un *fff* obstiné... Une cadence apaisante nous offre une fin énigmatique.

Frédéric GUEROUET

❶ cf. notre fiche analytique *Métamorphoses*.

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 7/91 - Dépôt légal: août 1991 - N° d'ordre 911946 - Commission paritaire N° 35.860

FICHE TECHNIQUE
les instruments de musique

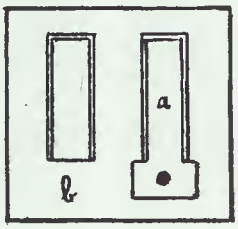
L'ACCORDÉON

ORIGINES ET ANATOMIE (*)

Le mot « accordion » fut employé par Cyrill Demian - fabricant de pianos et d'orgues à Vienne en Autriche - pour désigner un petit instrument qu'il fit breveter avec ses fils en mai 1829. Cet instrument peut être défini comme une sorte d'harmonica enfermé dans une boîte, dotée d'un soufflet actionné par la main droite et d'un tout petit clavier pour la main gauche ①. Sa particularité qui justifie son nom est expliquée par Demian :
« A l'ouverture du soufflet, une touche donne un accord; à la fermeture du soufflet, la même touche donne le deuxième accord. » (extrait du brevet)
Le premier *accordion* dispose d'un clavier de 5 touches qui donnent 10 accords, puis, en 1830, suivra un modèle de 7 touches ②.

Principe sonore de l'« anche libre »

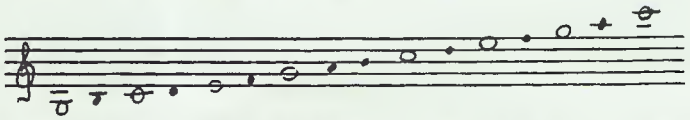
- De même que l'harmonica, le concertina ③, le bandonéon, l'harmonium..., l'accordéon exploite l'anche libre métallique comme source d'émission sonore ④. Cette anche est fixée par une extrémité sur un support judicieusement troué pour permettre à son autre extrémité d'osciller sous la pression d'un courant d'air. L'amplitude de l'oscillation est variable selon cette pression d'air mais pas sa vitesse. C'est pourquoi la hauteur de la note ne change pas quelque soit la nuance. Les notes graves exigent des anches plus longues et plus épaisses que les notes aigües.



L'anche libre émet un son lorsque l'air arrive sur la face extérieure (a). On sera donc obligé de placer une anche de chaque côté du support (b) si l'on veut obtenir un son en ouvrant et un autre en fermant le soufflet ⑤ ⑥.

- En fixant 5 anches sur un support ou plaquette et 5 anches sur une autre plaquette placée à l'envers, C. Demian obtient un accord en ouvrant, un autre en fermant le soufflet. Ces deux plaquettes sont soigneusement ajustées dans une des alvéoles à laquelle se rapporte, du côté extérieur de la table d'harmonie, une soupape guidée par la touche.

- Cet instrument "à accords" obtient dès sa création un succès indéniable dans la capitale autrichienne. En 1830 on le trouve déjà à Paris dans des magasins d'instruments de musique. C'est là qu'il subit une transformation majeure. L'accordéon, à l'origine "harmonisateur", devient grâce à Pichenot Frondhilibert Gabriel en collaboration avec Matthieu Isoart, un instrument "mélodiste". A chaque touche du clavier que l'on offre désormais à la main droite ne correspond plus un "double" accord mais une double note. Ils obtiennent la gamme suivante :



○ en ouvrant le soufflet
● en fermant le soufflet

Il reste cependant une touche appelée « bascule d'harmonie », laquelle donne un double accord : *Do* Majeur en ouvrant, l'accord de septième de dominante de *sol* en fermant le soufflet.

Vers 1834 paraît une méthode de Foulon, pour un modèle avec des demi-tons et plus de 3 octaves. L'accordéon devient très apprécié de la bourgeoisie parisienne. On l'emploie comme un soutien mélodique dans des airs ou chansons en vogue dans la capitale ⑦. Plusieurs concerts y sont organisés et permettent d'entendre Louise Reisner ⑧ dans des lieux prestigieux : l'Hôtel de Ville, le Jardin Turc, le Conservatoire, des salons particuliers... Elle interprète des danses, des mélodies et en particulier, une œuvre qu'elle a elle-même écrite, intitulée *Thème varié très brillant*.
En 1834 à Vienne, Adolf Müller, dans une méthode éditée par Diabelli, propose l'ajout d'un clavier « mélodique » au clavier « harmonisateur » d'origine. D'après ses schémas, on remarque 17 touches mélodiques sur le côté droit et 4 touches harmoniques sur le côté gauche de l'accordéon.

A lire : le livre de Pierre Monrichon : *l'accordéon*, Ed. Van de Velde Payot
(*) Voir aussi MUSIQUE A L'ÉCOLE n° 78

MUSIQUE & CULTURE

Les facteurs viennois fabriqueront des instruments issus de cette conception, suivis des Suisses, Allemand, Français ⑨, Russes et Italiens. Parallèlement à cette expansion d'autres modifications et perfectionnement sont apportés : système de registration élaboré par Alexandre en 1846 à Paris ; disposition diversifiée et multiplication des touches mélodiques et harmoniques...

En Europe, vers la fin du siècle, l'accordéon devient un instrument très employé dans la musique folklorique ⑩, plus tard il traverse les océans, et découvre l'Amérique, l'Indonésie, les colonies africaines... De 1875 à 1889, en Italie - où la production des accordéons est très importante, une nouvelle technique de formation des accords est mise au point. Ils sont formés à partir des 12 notes d'une gamme chromatique ; chacune des 12 soupapes d'ouverture ne fait plus entendre qu'une seule note en ouvrant et en fermant le soufflet - système dit « *chromatique* ». Perpendiculairement à ces 12 soupapes sont placées 12 tiges ou clés de correspondance (appelées aussi rouleaux). Chaque touche peut,ainsi, grâce à 3 petits crochets, actionner 3 soupapes par 3 rouleaux interposés (On ne sait qui a inventé ce mécanisme, sans doute furent-ils plusieurs. la disposition des touches et des notes correspondantes à été fixée par Beraldi. Pendant plus de 20 ans, on utilisera des instruments « chromatiques » du côté gauche, « diatoniques » du côté droit).

En 1897, Soprani dépose un brevet pour un « Harmonica » qui reprend le système « chromatique » de la main gauche au clavier droit. La disposition des notes imaginée par Beraldi et Piatanesi est - malgré quelques aménagements - très pratiquée de nos jours en Italie, en France et en Scandinavie... En URSS la disposition est inversée. Les pays d'Europe centrale, des continents américain et asiatique adapteront une disposition « main droite » identique à celle du piano.

En 1910 Giovanni Gagliardi adjoint au clavier harmonisateur un clavier mélodique à la main gauche. Aujourd'hui la plupart des instruments de concert optent pour cette conception qui multiplie les possibilités polyphoniques.

① Ce concept d'"harmonica à mains" fut imaginé par Friedrich Buschmann qui inventa l'"handaöline" en 1822 (après avoir créé l'"Aura", en 1821, ancêtre de l'harmonica à bouche).
② Seuls sont disponibles des accords parfaits majeurs et quelques accords de septième de dominante.
③ Instrument inventé par Charles Weastone quelques semaines après l'accordéon ; il diffère de celui-ci par sa forme hexagonale et ne dispose pas d'accords.
④ En 2700 av. J.C. existait déjà en Chine le *sheng* : petit orgue à bouche à anches libres métalliques enchâssées dans des tuyaux de bambou, eux-mêmes fichés dans une calebasse. Le *khène*, au Laos, de même origine, lui ressemble, ainsi que le *shô* japonais.
⑤ De nombreux artisans essayèrent d'obtenir le même résultat avec une seule anche ; personne n'y réussit.
⑥ Quand les anches - se rapportant à la même touche - sont accordées à l'unisson, on dit que l'accordéon est "chromatique", quand elles sont de hauteur différente, on emploie le terme également inapproprié de "diatonique". Dans les années 1850, le Viennois Walter a appliqué le système dit "chromatique" à ses harmonicas.
⑦ Pendant près de 40 ans les facteurs parisiens produiront de véritables objets d'art : boutons en nacre ciselés, bois précieux, marqueterie... on peut citer les modèles de Reisner, Busson, Kaneguissert, Boulay...
⑧ Fille de A. Reisner, fabricant et concurrent de Pichenot.
⑨ En particulier L. Douce et Wender.
⑩ En France, la bourgeoisie parisienne, depuis 1870, se désintéresse peu à peu de l'accordéon. Or, la clientèle populaire, très peu argentée, est contrainte d'acheter les instruments allemands et italiens beaucoup moins chers (et moins beaux). Ainsi s'éteindra la production française des accordéons d'art, unique dans le monde.

L'ACCORDÉON DANS LES MUSIQUES TRADITIONNELLES

- C'est tout d'abord dans les pays où il est fabriqué que l'accordéon aborde la musique populaire - Suisse, France, Italie, Allemagne, Autriche -, puis il se manifeste dans les folklores d'Europe, de la Laponie au Portugal. En Russie - où il pénètre vers 1850 - il est devenu avec la *balalaïka* un instrument symbole de la culture populaire. On le voit dans des orchestres d'instruments folkloriques ou des ensembles de danses et chants, dans les chœurs de l'Armée Rouge... En Hongrie et en Roumanie, il complète l'orchestre "tzigane" au côté du cymbalum, du violon, de la contrebasse...

- A la fin du 19e siècle, à Paris, naquit le genre "musette" ① : fusion du folklore auvergnat très scandé et du style plus mélodique des accordéonistes italiens immigrés. Ces derniers se firent embaucher pour accompagner les cabrettaires dans les bals auvergnats. Avec le temps, ces bals perdirent leur caractère provincial et aujourd'hui, dans le monde, le genre "musette" évoque le "Paris touristique". Les premiers créateurs de ce genre furent Emile Vacher, les frères Charles, Louis et Michel Peguri, puis Fredo Gardoni, Maurice Alexander, Guerino, Deprince, Marceau, Prudhomme, Colombo... De très belles valses, polkas et autres danses nous sont restées. Ce genre fut magnifié par Médard Ferrero ② et André Astier ③, lesquels, chacun à leur époque, tout en respectant cette tradition, y imprimèrent un esprit "concertant".

- En Louisiane, l'accordéon tient une place prépondérante dans le folklore "cajun" d'origine européenne (française). Vers les années 30, Amédée Ardoin - accordéoniste noir - va le jazzifier. Dix ans plus tard apparaît un nouveau courant appelé ZYDECO, qui assimile jazz, cajun et boogie - woogie. Son créateur : Clifton Chénier.

- Flaco Jimenez, Steve Jordan sont les "vedettes" du style "Tex-Mex", lequel réunit culture mexicaine et européenne. Plus au sud, nous découvrons Sivuca, Hermeto Pascoal, Dominguinhos, qui réalisent une synthèse à partir de l'impro jazz et la musique brésilienne traditionnelle. Encore plus au sud, Raoul Barboza s'inspire du "Chamamé" (folklore indien du nord de l'Argentine).

① Cette appellation a pour origine le nom d'un instrument - la **musette**, proche de la cornemuse et de la cabrette - que l'on pouvait entendre dans les bals auvergnats.
② Medard Ferrero a enregistré chez *Monde Melody* plusieurs pièces de sa composition.
③ Auteur de très nombreuses partitions pour accordéon solo

L'ACCORDÉON DANS LE JAZZ

- Dès le début du XX[e] siècle, Pietro et Guido Deiro - accordéonistes américains d'origine italienne - interprètent des *ragtimes* et des *cake-walk* ①. A partir de 1911, ils enregistrent quelques thèmes mais sans vraiment improviser. Dans les années 20, Buster Ira Moten "prend des chorus" d'accordéon sur des thèmes de blues dans l'orchestre de son oncle Benny Moten. En 1928, Joe Schmeilzer distille quelques "impros" au sein de l'orchestre qui accompagne Hoaqy Carmichaël, et lors d'une séance d'enregistrement avec Duke Ellington de 1930. Plus tard on remarque Ernie Felice au côté de Benny Goodman

- Le jazz devient peu à peu un phénomène mondial : en France et en Europe il arrive dans les années vingt. En 1932 Louis Richardet, pianiste et accordéoniste français, crée son "jazz quintett" dans lequel il jouera en compagnie de guitaristes gitans et de violonistes comme Michel Warlop et Stéphane Grapelli. Quelques années plus tard, Gus "Tatave" Viseur ②, Charley Bazin, Tony Murena, Joë Rossi ③, Jo Privat, Jean Bianco, Peter Lescarbura... improvisent abondamment, composent et enregistrent de magnifiques thèmes dont certains sont devenus des "standards". Tous ont apprécié l'accompagnement swing très caractéristique de Didi Duprat, des frères Ferret - Matelot, Barro, Sarane - et tous s'en sont inspirés.

- Dans le "Middle jazz" des années 40-50 apparaissent de remarquables jazzmen accordéonistes américains : Joe Mooney (qui en outre chante dans un style "crooner"), Art van Damme ④, Dom Frontière (chef d'orchestre et un des accordéonistes des studios d'Hollywood). Puis c'est la vague "be bop" avec le légendaire Tommy Gumina, Leon Sash, Franck Marocco, Kenny Kotwitz, Russ Messina, le canadien Gordie Flemming. Dans le style "West coast" : Pete Joly, Marty Paich, Matt Mattews, Don Burns et le célèbre George Shearing ⑤.

- Après la guerre, en France, on peut entendre et admirer Fernand Verstraete ⑥, Freddy Vander, Jo Daly, Roger Hetlens, Tony Scat, Michel Hausser. Plus tard, Marcel Azzola ⑦, Joss Baselli ⑧, Armand Lassagne, Daniel Colin. En Belgique, Rud Wharton - ami de Toots Thielemans - en Hollande, Harry Moten, en Italie, Gianni Coscia...
  Aujourd'hui Jacques Bolognesi, Jean-Louis Matinier sont fréquemment engagés dans l'Orchestre National de Jazz ; Gérard Barreaux, Francis Varis, Marc Berthoumieux se produisent dans les clubs et festivals de jazz ; Richard Galliano joue ou a joué avec Ron Carter, Eddy Louiss, Jimmy Gourley, Chet Baker, Michel Portal...

  A lire : le livre de Didier Roussin et François Billard : *Histoires de l'accordéon*, éd. Climats.

① Rythmes d'origine noire qui donneront naissance au jazz.
② Il se produira souvent avec Django Reinhardt. Comme ce dernier inspira les guitaristes, Gus inspira toute une génération d'accordéonistes. A écouter : le "disque d'or" - VG 304 LD 16027.
③ A l'âge de 14 ans, Joë fit des tournées en Europe. Au programme des concerts, la *Rhapsodie in Blue* de Gershwin. Il est alors accompagné par l'orchestre anglais de jazz symphonique de Jack Hilton.
④ Accordéoniste connu dans le monde entier. A enregistré de nombreux disques dont un avec Joe Pass.
⑤ Pianiste, arrangeur de jazz et accordéoniste.
⑥ Trompettiste de jazz remarquable et très demandé.
⑦ A exercé son talent avec pratiquement tous les meilleurs jazzmen français.
⑧ De son vrai nom Jo Basile ; a fait une carrière remarquable aux U.S.A.

L'ACCORDÉON "DE CONCERT"

- Excepté le *Thème varié très brillant* de Louise Reisner et quelques petites pièces, ce furent les transcriptions qui constituèrent tout d'abord le répertoire de l'accordéon : mélodies extraites d'opéras, airs célèbres... Seul Tchaïkowsky lui écrivit quelques lignes dans sa *Suite n°2 en ut Majeur*. Vers 1900 le système dit « chromatique » allait offrir aux accordéonistes de nouvelles possibilités techniques et expressives. Le premier à confronter ce système à la littérature classique fut Giovanni Gagliardi. Originaire d'Italie, il arrive à Paris en 1907, et donne quelques concerts. Il joue Bach, Verdi, Puccini, Grieg... D'autres s'engageront dans cette voie : Narcisse Decornoy, Bonnal-Sabattier, Paul Saive, Victor Gibelli, puis Désiré Blaise, V. Marceau, A. Deprince. En Allemagne Schittenhelm, en Amérique les frères Deiro, Charlie Magnante. Vers la fin des années 20, c'est Médard Ferrero, qui fait entendre avec une maîtrise extraordinaire des ouvertures, préludes, rhapsodies... Suivront Joë Rossi, Freddy Balta, André Beauvois, Victor Gazzoli...

- En Allemagne, à partir de 1927, commence à se développer un répertoire original pour l'accordéon. Hugo Herrmann fut le premier compositeur classique s'intéressant vraiment à cet instrument. Il composa de nombreuses pièces et incita ses collègues et amis à en faire de même ①. C'est ainsi que plus de 80 œuvres en solo, 16 concerts, 12 œuvres avec chœur, de nombreuses pièces de musique de chambre furent écrites en une trentaine d'années, dont presque toutes ont été éditées par la maison d'édition Hohner ②. A la fin des années 50, ce mouvement se poursuit en Scandinavie. Sous l'impulsion de Mogens Ellegaard, de nombreux compositeurs - étonnés par son immense talent - lui dédient leurs œuvres : Ole Schmidt, Torbjörn Lundquist, Niels Viggo Bentzon, Arne Nordheim... Plus tard, Hugo Noth, concertiste et professeur à Trossingen œuvre dans ce sens auprès de musiciens tels que Luciano Berio, György Ligeti, Isang Yun... Les pays de l'Est contribuent aussi à cette évolution ; de grands interprètes nous font découvrir des œuvres de Kolminov, Tchaïkin, Repniker, Zolotarev, Goubaïdoulina, Feld, Fiala.

- En France Gilbert Roussel crée le *Concerto pour accordéon et orchestre* de Jean Wiener en 1958. Marcel Azzola collabore avec Jean Lutèce pour un autre concerto. Puis ce sont Alain Abbott ③, Claude Ballif, Charles Chaynes, Désiré Dondeyne, Pierre Max Dubois, Ida Gotkowsky, Gérard Grisey, Arthur Hoérée, Marcel Landowski, Henri Sauguet, Jean Pacalet, Patrice Sciortino, Jean-Jacques Werner... qui laisseront des œuvres en solo, de musique de chambre, ou avec orchestre.

- Beaucoup de conservatoires proposent un enseignement d'accordéon : Paris, Lyon, Rotterdam, Helsinki, Moscou, Kiev, Trossingen, Hanovre, Stuttgart, Mons, Toronto, Copenhague... Suivant l'exemple de M. Ellegaard, de nombreux concertistes conjuguent leurs efforts pour assurer à cet instrument un présent et un avenir dans la musique de concert : Matti Rantanen, Friedrich Lips, Richard Romiti, Yvan Koval, Wladimir Biesfamilnov, Viatcheslav Semenov, et en France : M. Bonnay, F. Guérouet, J.-L. Manca, J.-M. Maronni, A. Musichini, Christine Rossi...

A lire : le livre de Pierre Cervasoni : *Accordéon, instrument du 20e siècle*, éd. Mazo.

① Curt Mahr, Kaspar Roeseling, Hans Brehme...
② Célèbre fabrique d'harmonicas et d'accordéons.
③ accordéoniste et compositeur - Grand prix de Rome, auteur d'un large répertoire de pièces de concert et d'enseignement ; de nombreux compositeurs français lui ont dédié leurs œuvres.

TECHNIQUE — UTILISATION

Les instruments de concert proposent l'étendue suivante : *Mi 0* jusqu'au *Sol 4* au clavier mélodique gauche ; *Mi* ou *Sol 1* jusqu'au *Sol 6* au clavier main droite.

Au clavier droit, sont disponibles 15 registres sur un modèle comprenant 4 voix : une voix pour le jeu de « 4 pieds », deux voix pour le jeu de « 8 pieds », une voix pour le jeu de « 16 pieds » ①.

Au clavier mélodique gauche sont disponibles deux voix à l'unisson ou « octaviées ».

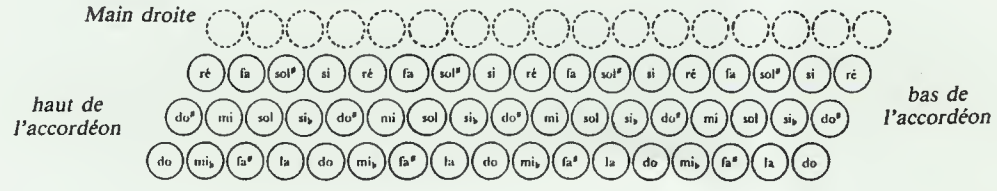
Au clavier harmonique gauche sont disponibles un jeu de 12 basses à 5 voix et des accords majeurs, mineurs et de septième de dominante à 2 voix.

Les qualités techniques et sonores de l'accordéon sont innombrables : des *staccati* les plus étincelants aux *legati* les plus appuyés ; accords de 10 notes et plus...; écarts dépassant 2 octaves et demie à la main droite, plus de 4 octaves à la main gauche (par l'utilisation du jeu des basses); trémolo; vibrato; accentuations multiples du soufflet, intensités du *ppp* au *ff* quelque soit la hauteur de la note; trilles; traits rapides; polyphonie à 4 à 5 voix...

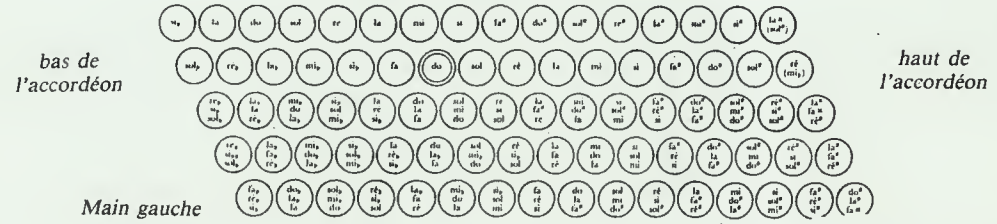
① Par référence à la nomenclature des tuyaux sonores ou des cordes sonores, le « 8 pieds » sonne à l'octave normale, le « 4 pieds » à l'octave supérieure et de « 16 pieds » à l'octave inférieure.

Frédéric Guérouet

Dispositions Beraldi - Piatanesi 1897



Système dit italien utilisé en France



Le clavier mélodique gauche (appelé aussi *Free - bass*) reprend la disposition du clavier droit.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite
36.5-6/20 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

Métamorphoses pour accordéon solo

Partition : Hohner Trossingen

Torbjörn LUNDQUIST (né en 1920)

Cette œuvre, écrite en 1965, est l'une des pièces maîtresses du répertoire de l'accordéon. Elle révèle une parfaite maîtrise de l'écriture, une esthétique raffinée, tout en usant des très nombreuses ressources sonores et techniques de l'instrument encore inexploitées avant cette expérience. *Métamorphoses* est dédiée à l'interprète accordéoniste Mogens Ellegaard sans qui Lundquist n'aurait peut-être jamais écrit pour l'accordéon. Le compositeur nous laisse, outre cette œuvre, beaucoup de pièces de concert et d'enseignement (voir, notamment, tableau final).

Analyse

Conçue en un seul mouvement, cette pièce peut néanmoins être subdivisée en 4 grandes phases :

1. Partie **A** : du début à la mes.91, ♩ = 200 *(With a hard beat)* à 5/4.
L'utilisation des figures rythmiques binaires ♩ , ♪ éventuellement syncopées est systématique, l'énergie très intense, quelque soit la nuance (en de certains endroits, on peut lire des accents malgré les *mp* ou *pp*).
Observons les 4 premières mesures :

1

Toute la pièce est édifiée à partir de 2 cellules : la cellule principale **a** - formée d'1 ton et d'un 1/2 ton - engendre des mélodies caractérisées par des intervalles plutôt rapprochés ; la cellule secondaire **b** - formée d'une septième majeure résultant de la superposition d'une quarte juste et d'une quarte augmentée - engendre des mélodies comprenant des intervalles larges.
Ces 2 cellules sont superposées à la mes.7, **a** : *fa sol la b* (portée supérieure), **b** : *mi b si b mi bécarre* (portée inférieure). A la mes 12, **a** : *mi b fa sol b* (portée inférieure), **b** : *sol b* (portée inférieure) et *do fa* (portée supérieure).
Tout au long de l'œuvre nous pouvons déceler ces éléments.

mes. 7 mes. 12

2

Mes.18 s'étire le **1er thème** à la portée inférieure ; à la portée supérieure, une figure rythmique déjà énoncée à la mes.16 révèle pleinement le 5/4.
A la mes.24 et à la fin de la mes.34 on remarque deux fois la basse pédale *ré dièse* et *do - fa la si* en croches à la portée supérieure. Or, si le 1er *ré dièse* marque la fin du 1er thème, le second participe à la conclusion de la section. Il est alors illuminé par de petits clusters - dans le suraigu - formés, à partir de la cellule **a**, de ton et 1/2 ton superposés.

3

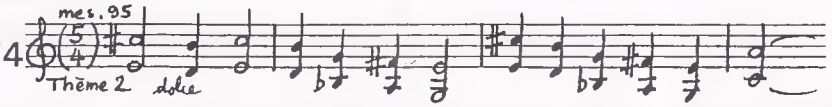
Thème 1

24

Après une rupture mes.40, Lundquist nous propose un développement d'après les éléments précités **a** et **b**. Un court apaisement de 3 mesures précède, à la mes.58, la reprise de la cellule **a** mais en mouvement contraire.
De 65 à 79 on distingue à la portée inférieure l'emploi renouvelé de la cellule **a**, à la portée supérieure des phrases issues de cette cellule enrichies d'un mouvement contraire.
De 80 à 84 on retrouve à la voix supérieure, la phrase initiale accompagnée d'une seconde voix en "miroir"

MUSIQUE & CULTURE

2. Après un imposant crescendo commence sur le 3e temps de la mes.91 la partie **B**.
Une nouvelle figure rythmique apparaît : le triolet ♩(comme un trille mesuré).L'énergie et la tension émotionnelle de la partie **A** fait place à une période de calme et de douceur. A la portée inférieure, mes.95, intervient le **2e thème**, en sixte parallèle - qui évoque peut-être les carillons de nombreuses villes nordiques :



Puis surgit une "cadenza" : les doubles croches valeurs pointées, sextolets, triple croches mélangés à des figures déjà entendues donnent un caractère imprévisible, désordonné. Les contrastes violents, changements de registres et d'intensités, ponctuations... accentuent cet éclatement. Lundquist indique *frenetico, furioso, risoluto, sostenuto*. Il faut attendre les mesures 135 et 136 pour ressentir un véritable apaisement.

3. Partie **C** : mes.137, ♩ = 160, *misterioso*.
Nous retrouvons des éléments familiers : un rythme déjà entendu mes.16 et suivantes, et le 1er thème mais à la portée supérieure. Il semble, là, qu'il ait trouvé une sorte de conséquent mes.146 à la portée inférieure, phrase qui ressemble un peu à celle placée à la fin de la mes.59 sur la portée supérieure (*sempre intensivo*).
Le Thème 1 reprend mais cette fois ornementé, varié, développé : les mélodies insèrent des triolets, quintolets ; les intervalles s'élargissent.
A la mes.164 l'accompagnement main gauche devient "dérythmé" ; à la portée supérieure la cellule **a** est reproduite en mouvement contraire. Mes.171, cette cellule est déclamée en mouvement direct simultanément avec son mouvement contraire. A la voix supérieure on réentend les 7 premières mesures sur un degré différent. S'ensuit un *crescendo* doublé d'un *accelerando* qui nous entraîne dès la mesure 181 (*Tempo primo*) vers une courte réexposition des mes.16 à 24. Le thème 1 trouve enfin son conséquent, son aboutissement, par une transposition à la 4e supérieure mes.189. A la mes.197, une marche de 6 mesures - portée inférieure, la cellule **a** en mouvement contraire s'oppose à de petits clusters déjà présentés mes.35 - relance la phrase initiale; celle-ci, bousculée par d'impétueux accords entame la partie **D** (mes.203).

4. Une autre marche à partir de 210 (revoir mes 6 et 7) nous transporte jusqu'à la culmination émotionnelle de l'œuvre soulignée par un impossible *fff* qui doit persister jusqu'à la mes.233. Le *ritenuto molto* nous fait croire à un essouflement avant les 4 dernières notes accentuées et menaçantes. Après le point d'orgue, un trait ascendant constitué d'une succession de quartes justes et augmentées (cellule **b**) précède un trille qui rappelle le début de la partie **B**. Le tempo ralentit et inspire la quiétude. Les sixtes parallèles résonnent encore... les éléments se raréfient ; plus d'accords sauf à mes.251. Apparaissent quelques évocations feutrées de la *cadenza* centrale... et l'œuvre se termine par un trait rapide *risoluto* mais *pianissimo*.

[enregistré par M. Ellegard chez Hohner, réf : Hohner LP 3008 *Accordéon da Camera*]

L'œuvre éditée pour l'accordéon de Torbjörn Lundquist

1) accordéon solo

Allerlei	Hohner
Assoziationen	Hohner
Botany Play	Waterloo
Microscope	Trio Förlaget
Métamorphoses	Hohner
Neun zweistimmige Inventionen	Hohner
Partita Piccola	Hohner
Plasticity	Trio Förlaget
Sonatina Piccola	Hohner

2) accordéon et autres instruments

Bewegungen	accordéon et quatuor à cordes	Hohner
Duell	accordéon et percussion	Hohner
Stereogramm III	accordéon, guitare électrique et percussion	Stim
Intarzia	accordéon et orchestre à cordes	SMIC
Stockholm - Music	accordéon et orchestre à cordes	Trio Förlaget
Concerto da Camera	accordéon et orchestre de chambre	Suecia Stockholm
Ballad	pour 2 accordéons	Trio F.
Copenhagen music	pour 6 accordéons	Trio F.

Frédéric Guérouet

. Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 36.5-6/22 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE

Série 36 - N° 4 - Avril 1991 - 38 F - Publication mensuelle

mensuel

(Photo G. Hoenisch, Leipzig, 1927)

L'alto

—

Paul Hindemith

Après l'incursion du mois de mars dans le jazz français contemporain, MUSIQUE ET CULTURE mensuel retourne à son exploration de cette période musicale si riche qu'est l'entre-deux-guerres (1). Mais, cette fois, nous quittons la France pour nous intéresser à un grand compositeur allemand, Paul HINDEMITH (1895-1963), et à son instrument favori, l'alto.

Instrument à cordes à archet de la famille du violon (2), l'alto sonne à la quinte grave de ce dernier. Si ses dimensions sont plus grandes que celles du violon, elles ont beaucoup varié au cours des temps et restent encore assez variables. Au plan du répertoire, l'alto prend ses « lettres de noblesse » vers la fin de l'époque « baroque », notamment chez les compositeurs allemands – Bach en tête –, avant de se rendre indispensable dans l'orchestre symphonique naissant et dans la musique de chambre pour Cordes. Puis le Romantisme et l'époque moderne le consacrent, en plus, comme instrument soliste à part entière, à qui l'on demande la plus haute virtuosité et dont on explore toutes les possibilités.

▶▶▶

36

4

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• L'alto - Paul Hindemith	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de l'alto et de Paul Hindemith	page 3
FICHE BIOGRAPHIQUE	• Paul Hindemith (1895-1963)	page 7
FICHE ANALYTIQUE	• Hindemith: Concerto pour alto et orchestre *Der Schwanendreher*	page 9
FICHE TECHNIQUE	• L'alto	page 11
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 13
OFFRE SPECIALE	• Fêtons l'Année Mozart avec MC	page 14
INFOS MC	• Stages MC - Vacances musicales	page 14
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 91** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner – 67000 STRASBOURG (FRANCE) – Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

Notre fiche technique « instruments » propose une approche de l'alto assez originale puisqu'elle délaisse quelque peu les aspects techniques de la facture instrumentale – déjà largement abordés dans nos fiches sur *le violon, le violoncelle* et *la contrebasse* – pour mettre plutôt en avant la personnalité de l'instrument et son répertoire spécifique.

Altiste virtuose, compositeur parmi les plus importants du XX^{e} siècle, Paul Hindemith est né à Hanau-sur-le-Main, en Allemagne, en 1895. Ainsi, il est le contemporain de Honegger, Poulenc, Milhaud, Ibert, Britten, Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Chostakovitch, Kurt Weill, Gershwin... ainsi que des trois Viennois Schönberg, Berg et Webern, dont il se refusa à partager les options radicalement nouvelles sur l'atonalisme, le dodécaphonisme et la musique sérielle (3).

Resté attaché au « sentiment tonal », même très élargi, Hindemith n'en fut pas moins lui-même un « révolutionnaire » dans la première partie de sa carrière... Ces différentes facettes de sa vie, de son œuvre et de son style musical sont abordées dans la fiche biographique.

A la croisée des deux principaux thèmes de ce numéro, une fiche analytique est consacrée au Concerto pour alto et orchestre *Der Schwanendreher* de Paul Hindemith, qu'il composa en 1935 et 1936 et dont il participa à la création en tenant lui-même la partie de soliste.

En premier lieu, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous proposent, outre un abord facilité de l'alto et de la musique de Hindemith, l'apprentissage d'un chant populaire allemand très ancien que le compositeur a replacé, avec d'autres, dans son concerto.

Les suggestions pédagogiques offrent, d'une part, des pistes d'approche et d'exploitation de notre découverte de l'alto, et d'autre part, des idées de comparaison avec des concertos contemporains de celui de Hindemith et avec d'autres compositeurs qui se sont servis d'éléments folkloriques. Elles se complètent des habituels *corrélats, bibliographie* et *discographie.*

---

(1) cf. nos numéros sur *J. Ibert* (MC 35.8), *A. Honegger* (MC 35.9) et *F. Poulenc* (MC 36.1).

(2) cf. fiches techniques *le violon* et *le violoncelle.*

(3) cf. nos fiches techniques « langage musical » *la musique d'aujourd'hui.*

Suggestions pédagogiques:

1 - Concernant l'alto (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche technique)

- A partir d'une première écoute de l'instrument en solo (si possible « en direct », lors d'une intervention en milieu scolaire ou d'un concert) nous découvrirons l'alto et observerons la façon dont on en joue et les différentes parties dont il se compose. Nous pourrons le comparer au violon et au violoncelle et le replacer dans cette famille.
- Le timbre de l'instrument et ses possibilités techniques et expressives nous seront rendus familiers à travers son répertoire, dans lequel nous choisirons des extraits significatifs, de différentes époques:
  - *Concerto brandebourgeois n° 6* de Bach (1)
  - *Symphonie concertante pour violon et alto* de Mozart (1)
  - *Harold en Italie, symphonie avec alto principal* de Berlioz
  - *Sonate pour flûte, alto et harpe* de Debussy
  - *Sequenza VI* de Berio
- L'audition d'un bref extrait du concerto pour alto *Der Schwanendreher* de Paul Hindemith nous permettra de la situer chronologiquement entre les deux derniers exemples musicaux précédents et de nous introduire à l'étude du compositeur et de son œuvre.

2 - Concernant Paul Hindemith (1895-1963) et son concerto pour alto (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*, fiche biographique et fiche analytique)

- Une présentation résumée de la vie et de la carrière du musicien pourra mettre en avant son attrait pour le folklore musical, la fécondité de son œuvre, ainsi que son importance au XX^{e} siècle.
- Avant de revenir au concerto *Der Schwanendreher*, nous pourrons apprendre l'un des anciens chants populaires allemands contenus dans l'œuvre.
- Nous commencerons l'audition de l'œuvre de préférence par le second mouvement, d'un abord plus facile. Mais une écoute affinée du premier mouvement (notamment en ce qui concerne les passages en solo de l'alto) et du troisième mouvement s'impose, par les richesses musicales qu'ils contiennent.
- L'inspiration folklorique de Hindemith pourra nous amener à mettre sa démarche en parallèle avec celles de Bartók, Kodály, Falla, Khatchaturian, Janaček, Canteloube, Enesco, Sibélius, Stravinsky...

Suite page 13 ▶▶▶

(Suite de la page 2)

- Il sera possible de comparer cette œuvre, sur divers plans, avec d'autres concertos écrits dans la même période, par exemple:
  - le *Concerto en sol* pour piano de Maurice Ravel (1)
  - le *Concerto pour violon «à la mémoire d'un ange»* d'Alban Berg (1)
  - le *Concerto pour flûte* de Jacques Ibert (1)
  - le *Concerto «Dumbarton Oaks»* d'Igor Stravinsky
  - le *Concerto pour orchestre* de Béla Bartók
  - le *Concerto en fa* pour piano de Gershwin (1)
- Pour les plus grands, nous pourrons mettre plus en lumière la position de Hindemith au XX^{e} siècle en tant que compositeur et théoricien en le situant par rapport à des musiciens comme R. Strauss, K. Weill, les Trois Viennois, Stravinsky, Varèse, les musiciens français, Britten, les musiciens de jazz, etc.

(1) cf. fiches analytiques au Répertoire MC.

bibliographie

◇ *Les instruments du quatuor*, par Marc Pincherle, P.U.F., coll. «Que sais-je?», 1959

◇ *Dix ans avec l'alto*, par Serge Collot, Paul Hadjaje, Sabine Toutain et Jean-Philippe Vasseur, I.P.M.C. La Villette, 1991

◇ *Pratique élémentaire de la musique*, par Paul Hindemith (traduit et annoté par Robert Memmond), Lattès, coll. «Musique et Musiciens», 1986

◇ *La musique allemande*, par Claude Rostand, P.U.F., coll. «Que sais-je?», 1967

discographie: Concerto pour alto *Der Schwanendreher*

◇ Benyamini, Orch. Paris, Barenboïm (avec: *Mathis le peintre*; *Musique de Concert*) - DG 423.241-2 (compact)

◇ Schmid G., Orch. Symph. Radio Bavaroise, Kubelik (avec: *Kammermusik* op. 36 n° 4; *Konzertmusik* op. 48) - Koch Schwann CD 310.045 (distribution ADDA)

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE & CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

- ***MUSIQUE A L'ECOLE*** N^{os} 11, 67 et 72
- **Fiches biographiques:**

☐ BARTÓK ☐ BERG ☐ BRITTEN ☐ CHOSTAKOVITCH ☐ ENESCO
☐ FALLA ☐ GERSHWIN ☐ HONEGGER ☐ IBERT ☐ IVES
☐ JANÁČEK ☐ KHATCHATURIAN ☐ KODÁLY ☐ MAHLER ☐ MILHAUD
☐ ORFF ☐ POULENC ☐ PROKOFIEV ☐ ROUSSEL ☐ SCHOENBERG
☐ STRAVINSKY ☐ VARESE ☐ WEBERN ☐ WEILL K.

- **Fiche historique:** ☐☐☐ l'opéra allemand de Schütz au XX^{e} siècle
- **Fiches techniques:**
  - *les instruments*: ☐ le violon ☐ le violoncelle ☐ la contrebasse ☐ la famille des violes
  - *les formes*: ☐ le concerto de soliste
  - *le langage musical*: ☐☐☐☐☐ la musique d'aujourd'hui
- **Fiches analytiques:**

BERG	☐☐ *Concerto «à la mémoire d'un ange» pour violon et orchestre*
GERSHWIN	☐☐ *Concerto en fa pour piano et orchestre*
HINDEMITH	☐ *Musique de concert*
	☐☐ *Métamorphoses symphoniques*
IBERT	☐ *Concerto pour flûte et orchestre*
JOLIVET	☐ *Concerto pour Ondes Martenot*
	☐ *Concertino pour trompette et orchestre*
POULENC	☐ *Concerto pour 2 pianos et orchestre*
	☐ *«Concert Champêtre» pour clavecin et orchestre*
RAVEL	☐☐ *Concerto en sol pour piano et orchestre*

- **Disques:** ◇ MC 3002 Le Concerto de soliste ◇ MC 3010 Les Cordes
- **Diapos:** ◇ D 2405 Les Cordes
- **Cassettes:** ◇ CA 3 Violon - Alto - Violoncelle

fêtons l'*année mozart*

MUSIQUE & CULTURE

avril : une **OFFRE SPECIALE**
réservée aux Adhérents MUSIQUE ET CULTURE
(valable jusqu'au 20 mai)

Disque MC 3012 : LA ROSE DES VENTS
comprenant une *Cassation pour Vents* de Mozart

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

LA ROSE DES VENTS : Quintette à vent

PIERNE (Marche des soldats de plomb) - TOMASI - IBERT - HINDEMITH - DEBUSSY (Le petit nègre) - RAMEAU (La poule) MARAIS - HAYDN - MOZART

(Diplôme Loisirs-Jeunes)

Disque tout simplement charmant, frais, avec un programme varié qui offre au maître la perspective de leçons passionnantes sur une formation « à géométrie variable »... Les pages, attrayantes et très diverses, sont originales ou transcrites avec le meilleur goût...

(J. Maillard - l'Education Musicale)

DIPLÔME 5 LOISIRS JEUNES

Réf. : MC 3012

Les disques de notre collection, qui ont obtenu le **Grand Prix de l'Académie Charles Cros**, comportent, outre l'*exécution intégrale de l'œuvre*, une *partie pédagogique* illustrée de nombreux exemples *sonores* et une *plaquette explicative* détaillée qui suit pas à pas l'enregistrement.

PRIX « OFFRE SPECIALE » : **60 F** le disque franco de port, **au lieu de 76 F (prix adhérent) + 12 F (frais de port)**

commande à adresser sur papier libre à :
MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Téléphone 88 31 03 22

informations **musique et culture**

MUSIQUE & CULTURE **FORMATION 1991-92** **musique dans la joie**

Début d'un nouveau CYCLE NATIONAL DE FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE avec Jos WUYTACK

compositeur, professeur à l'Université de Louvain, disciple et continuateur de Carl Orff.

Pour tous ceux qui veulent initier de façon vivante et concrète les enfants à la musique et leur apporter une formation musicale de base en s'appuyant sur l'activité, la sensorialité et la créativité.

- **stage spécial « maternelles »** : 19-20-21 octobre 1991
- **stage de 1er degré :** 7-8-9 décembre 1991
- **stage de 2e degré :** 8-9-10 février 1992
- **stage de 3e degré :** 16-17-18 mai 1992

(• **stages de 4e et 5e degrés :** l'année scolaire suivante)

- **stage de degré supérieur** pour l'obtention du diplôme : 13-14-15 juin 1992

Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Téléphone 88 31 03 22 - N° d'organisme formateur : 42 67 00 37 067 - Code UNAPEC : M 0029

VACANCES MUSICALES

enfants à partir de 4 ans, adolescents, adultes.

49 séjours et **stages d'été** pour s'initier à la musique, la pratiquer, se perfectionner dans un moment privilégié de vacances collectives, proposés par **la FNACEM.**

Catalogue gratuit sur simple demande à MUSIQUE ET CULTURE.

informations **musique et culture**

Le Directeur de la publication : Jean-Luc JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 4/91 - Dépôt légal : mai 1991 - N° d'ordre : 911397
Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Avril 1991 - Série 36 - N° 4

Hindemith jouant de l'alto, dessin de Dolbin, coll. Meyer (*Encycl. Fasquelle*, t. II, 1959)

à propos de l'alto

et de

Paul Hindemith

MUSIQUE A L'ECOLE vous invite aujourd'hui à la découverte d'un instrument à cordes frottées que nous n'avions pas encore abordé dans ces pages, le **violon alto** (ou **alto**), et d'un grand compositeur allemand du XX^{e} siècle, qui a magnifiquement mis en valeur cet instrument dans son œuvre: **Paul HINDEMITH** (1895-1963) et son concerto pour alto intitulé *Der Schwanendreher (Le joueur de vielle).*

Un chant populaire allemand d'origine ancienne, *Der Gutzgauch*, nous permettra d'aborder le compositeur et son concerto à partir d'une mélodie que Hindemith a replacé dans l'œuvre, tout en goûtant un aspect du folklore allemand.

Un encadré sur *le concerto de soliste* résume la structure, l'histoire et le répertoire de cette grande forme musicale.

Auparavant, les enfants voudront certainement savoir ce qu'est un alto, comment cet instrument sonne et quelles musiques il joue...

1 *découvrons l'alto*

a qu'est-ce que l'alto ?

- Le violon alto ou alto fait partie intégrante de la *famille du violon* ❶, au même titre que le violon et le violoncelle, et, plus généralement, de la famille des *instruments à cordes frottées,* ou *instruments à archet,* qui comprend aussi la contrebasse ❶ et la *famille des violes* ❶.
- L'alto est accordé une quinte plus bas que le violon (ses 4 cordes sonnent « à vide » : *do, sol, ré, la*). Il reproduit les dimensions du violon en plus grand (mais de façon plus variable). Son archet est un peu plus lourd que celui du violon, et l'altiste en joue en posant l'instrument sur l'épaule, de la même façon qu'un violon.

• L'alto est un instrument soliste dont la sonorité ronde et douce – mais qui sait être brillante – fait merveille, ainsi qu'un instrument d'orchestre et de musique de chambre très apprécié. Afin d'illustrer musicalement notre approche de l'alto, nous allons à présent écouter quelques pièces choisies dans différentes époques.

b des musiques pour l'alto

Alto d'Olivier Gary (1989)

• Depuis le début du XVIII[e] siècle, les compositeurs se sont intéressés à l'alto et lui ont écrit des pages particulièrement inspirées. Outre les innombrables œuvres de musique de chambre pour Cordes où l'alto est brillamment représenté, citons, entre autres, les morceaux suivants:

◇ Dans son *6[e] Concert Brandebourgeois* ❷, J.S. Bach fait appel à deux altos solos. Le mouvement lent central, notamment, met en valeur l'expressivité mélodique de l'instrument.

◇ La *Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre* de Mozart ❷ donne un rôle égal aux deux solistes, l'alto et le violon. De Mozart, citons également le *Quintette à cordes en sol mineur* avec 2 altos ❷.

◇ La symphonie avec alto principal *Harold en Italie* d'Hector Berlioz (dédiée à Paganini) confie au soliste le rôle de personnifier le héros romantique de Byron.

◇ Les deux sonates pour alto (ou clarinette) et piano de Johannes Brahms témoignent de façon émouvante d'un romantisme musical finissant et du style contenu de la vieillesse du compositeur.

◇ Dans son *Requiem* pour soli, chœurs et orchestre, Gabriel Fauré met la sonorité des altos au premier plan en faisant appel à un ensemble instrumental dépourvu de violons.

Youri Bashmet (Photo Thierry Martinot)

• Au XX[e] siècle, la littérature musicale pour l'alto prend un développement considérable et les compositeurs exploitent en lui des possibilités nouvelles:

◇ Claude Debussy: *Sonate pour flûte, alto et harpe* (1915).

◇ Benjamin Britten: *Suite pour alto et piano* (1950).

◇ Luciano Berio: *Sequenza VI*, pour alto seul (1967).

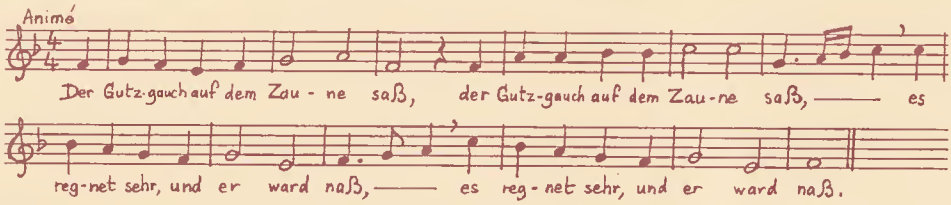
◇ Horatiu Radulescu: *Das Andere*, pour alto seul (1984).

◇ Citons encore les œuvres avec alto solo (ou dans lesquelles l'alto est mis en valeur) de: Berg, Webern, Bartók, Stravinsky, Milhaud, Honegger, Enesco, Bloch, Vaughan Williams, Tippett, Martinu, Chostakovitch, Frank Martin, Boulez...

• Altiste virtuose lui-même, Paul Hindemith a écrit de nombreuses pages pour son instrument; nous reviendrons tout à l'heure à ce grand compositeur après avoir abordé un vieux chant populaire de son pays, l'Allemagne.

2 *une ancienne chanson allemande*

Il s'agit d'un chant populaire aux paroles plutôt badines: *Der Gutzgauch* (« le coucou », en vieil allemand):



Traduction proposée:

« Le coucou était perché sur la clôture.
Il pleuvait fort.
Il en fut tout mouillé. »

• En apprenant cette chanson, nous respecterons le mieux possible la prononciation de la langue allemande, tout en essayant de traduire la gaieté simple et le caractère moqueur de la chanson.

- Bien que la mélodie soit agréable et facile à mémoriser, nous serons attentifs à quelques points dans notre travail d'assimilation :
  - évitons d'appuyer la 1re note et celles qui sont placées avant le 1er temps d'une mesure (en « levée ») ;
  - respectons le silence de la mesure 3 (le soupir) ;
  - exécutons correctement les figures rythmiques ♩. ♬ ♩ (mes. 6) et ♩. ♪ ♩ (mes. 9).
- Il sera facile de mettre en évidence la forme musicale particulière **A B C C'**, alors que le texte est de plan **A A B B**.
- Le thème de ce chant a été utilisé par Hindemith dans son *concerto pour alto et orchestre* ❸, écrit en 1935-1936, en même temps que d'autres thèmes populaires anciens, notamment *Der Schwanendreher*, qui a donné son titre au concerto. Avant d'écouter cette œuvre, nous allons faire un peu connaissance du compositeur.

3 *Paul Hindemith*

a un maître solitaire

Né en 1895 à Hanau-sur-le-Main en Allemagne, Paul Hindemith est un compositeur d'une grande fécondité, à la personnalité originale et attachante.

Très jeune, Paul doit gagner sa vie tout seul et nous le trouvons jouant du violon dans les brasseries et les cabarets dès l'âge de onze ans. (Peut-être est-ce de cette période que date son attachement au folklore et à la musique populaire.)

Dès 1908, il peut accomplir des études musicales au Conservatoire de Francfort... A vingt ans, il est nommé 1er violon puis chef d'orchestre de l'Opéra de Francfort. Mais notre jeune musicien choisit bientôt l'alto comme instrument et en devient vite un virtuose.

Parallèlement, Hindemith compose; ses premières œuvres, données à partir de 1919, font scandale en raison de leur violence rythmique et de leurs dissonances (v. *Suite pour piano « 1922 »*). Ses œuvres théâtrales choquent aussi (par leurs livrets, surtout).

Hindemith, « croqué » par Marc Pincherle (1955)

A partir de 1924 (cycle de mélodies *Das Marienleben*), le style d'Hindemith change, semble mûrir. C'est que l'étude des anciens maîtres allemands – notamment Bach – donne à notre fougueux « révolutionnaire » un cadre de pensée rigoureux, plus tempéré, en résonance avec son sens du métier « artisanal ». D'autre part, l'instrumentiste qu'est Paul Hindemith – doublé d'un folkloriste – est conscient que sa musique doit rester accessible aux musiciens et au grand public...

En 1927, il commence une grande carrière de pédagogue en Allemagne et à l'étranger. Les chefs-d'œuvre se succèdent, entre autres : *Mathis le peintre* (1934), opéra et symphonie inspirés par le rétable de Mathias Grünewald à Colmar; *Le joueur de vielle* (1935), concerto pour alto ❸; *Nobilissima visione* (1939), symphonie chorégraphique...

Cependant, son action est entravée en permanence par les autorités nazies et Hindemith se résout à quitter l'Allemagne en 1938. Sa carrière se poursuit essentiellement aux Etats-Unis où les Universités réclament son enseignement.

Après la guerre, le nouveau style musical de Hindemith, qualifié de réactionnaire et d'académique, lui attire les foudres des jeunes générations de compositeurs : après avoir été rejeté pour ses audaces, voilà Hindemith condamné pour traditionalisme !... Il n'en reste pas moins que ses grandes pages symphoniques, telles *Mathis le peintre*, et ses œuvres de musique de chambre figurent toujours en bonne place dans les programmes de nos concerts.

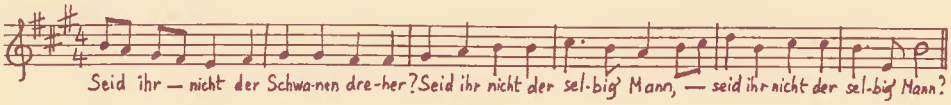
De retour à Francfort à la fin de sa vie, il y meurt le 28 décembre 1963.

b sa musique

Après ce survol de la vie et de l'œuvre de Paul Hindemith, l'écoute de sa musique s'impose. Nous avons choisi de vous présenter une très belle œuvre, écrite en 1935 et remaniée en 1936 : il s'agit, comme nous l'avons annoncé, du concerto pour alto et orchestre *Der Schwanendreher* ❸, qui comprend trois mouvements.

- Ce titre, d'abord, ne laisserait pas d'être énigmatique si on le traduisait littéralement par « Le tourneur de cygne »... ! Mais nous savons qu'au Moyen Age (époque à laquelle fut composé le poème de cette chanson), la manivelle de la vielle à roue des ménestrels (*Minnesänger* en allemand) avait souvent la forme d'une tête de cygne. D'où la traduction habituelle du titre par « Le joueur de vielle ».

  Voici le début de la mélodie (que nous n'entendrons que dans le troisième mouvement du concerto), suivi d'une traduction possible du poème :



Traduction proposée : **Le joueur de vielle**

« N'êtes-vous pas celui qui fait tourner le cygne ?
(le joueur de vielle au cygne ?)
Lui et vous n'êtes-vous pas le même homme ?
Eh bien, faites pour moi tourner le cygne
Et je le croirai.
Et si vous ne faites pas pour moi tourner le cygne,
C'est que vous n'êtes pas l'homme qui fait tourner le cygne
(le joueur de vielle au cygne). »

- Nous commencerons notre audition par la partie la plus accessible du concerto : le mouvement central, en trois volets clairement exprimés. Après avoir perçu le thème d'une autre chanson populaire, *Nun laube, Lindlein (Prends ton feuillage, tilleul)*, nous reconnaîtrons dans le second volet notre chant allemand *Der Gutzgauch* appris tout à l'heure. Il est transformé en thème de fugue, exposé par le basson, puis repris par les autres Bois. Le soliste interviendra pour l'orner et le varier par fragments.

Avec ce concerto, nous voyons *« au fond, la manière dont Hindemith se voyait lui-même : un ménétrier jouant de l'alto, qui expose devant son public ce qu'il a découvert dans son exploration d'époques lointaines : des chansons et des danses agrandies et ornées au gré de son imagination et de ses capacités. »*
(D. Rexroth, traduction Carl de Nys)

---

❶ cf. nos fiches techniques *l'alto, le violon, le violoncelle, la contrebasse* et *la famille des violes.*
❷ cf. fiches analytiques à notre *Répertoire.*
❸ cf. fiche analytique *Der Schwanendreher.*

Le concerto de soliste

Le mot **concerto** vient de deux verbes italiens : *concertare* (« lutter ») et *concertere* (« marcher ensemble »). Cette double étymologie montre bien la dualité qui caractérise ce genre musical : dans le concerto, les instruments rivalisent et s'unissent alternativement.

Venant principalement du *concerto grosso* (1), le *concerto pour soliste et orchestre* (ou *concerto de soliste*) (1), s'en différencie par l'opposition d'un soliste unique (2) à un ensemble d'instruments. La dimension et la composition de cet orchestre varient suivant les époques, les styles et les compositeurs.

Dans sa forme habituelle, le concerto de soliste se conforme au plan en trois mouvements contrastés **Vif-Lent-Vif**, issu de la *sinfonia* italienne.

Après des prémices significatives chez Stradella, Lully, Corelli..., plus encore chez **Giuseppe Torelli** (1658-1709), le concerto de soliste s'affirme avec l'« école vénitienne », singulièrement avec **Antonio Vivaldi** (3), qui établit la primauté du violon (4) et confirme la forme en trois mouvements.

Bach, Haendel, Leclair, Geminiani, Tartini, Telemann... enrichissent considérablement le répertoire du concerto, tout en élargissant la palette des instruments solistes (clavecin, orgue, harpe...). Les compositeurs de la période dite « galante » (Galuppi, Cimarosa, Sammartini, Mondonville, les fils de Bach, Boccherini, Michel Haydn...) donnent la préférence au clavecin, mais celui-ci est déjà concurrencé par le nouveau *piano-forte,* ancêtre du piano moderne (5).

L'« école classique viennoise », incarnée principalement par J. Haydn, Mozart et Beethoven (dans sa première manière), s'attache à équilibrer les rôles du soliste et de l'orchestre (qui devient « symphonique ») et, surtout apporte grandeur et sérieux à cette forme musicale en lui intégrant définitivement les structures internes de la *sonate classique* (6) qui marqueront le concerto jusqu'au XX^{e} siècle. Parallèlement, la virtuosité ne cesse de prendre de l'importance avec Weber, Hummel, Steibelt, Cramer..., suivis, au XIX^{e} siècle, par les pianistes Thalberg, Moscheles, Kalkbrenner, Heller... Ces derniers confirment le piano dans son règne incontesté, malgré le prestige du stupéfiant violon de Paganini. La flûte, la clarinette, la trompette, le cor, l'alto et le violoncelle gardent néanmoins une place en tant que solistes. (Citons aussi, entre autres, le *concerto pour contrebasse* de Dittersdorf, le *concerto pour harpe* de Boïeldieu, le *concerto pour hautbois* de Cimarosa...).

Cependant, après les trois derniers concertos pour piano de Beethoven, le Romantisme musical est là, qui s'épanche dans les concertos de Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt (dont la virtuosité écrase celle des précédents pianistes), Brahms..., puis Tchaïkovski, Grieg, Dvořák, R. Strauss... Tous intègrent des éléments populaires à leurs œuvres. Très influencés par Liszt, les concertos de Saint-Saëns retrouvent cependant un cadre classique.

Au début du XX^{e} siècle, Rachmaninov poursuit une tradition romantique alliée à une virtuosité flamboyante dans ses trois concertos pour piano. En revanche, Prokofiev, Bartók, Ravel, Falla, Berg, Poulenc, Milhaud, Ibert, Jolivet, Gershwin, Hindemith, Khatchaturian, Rodrigo, Villa Lobos, Chostakovitch... explorent les différentes et nombreuses voies de la modernité. Ils ramènent aussi une plus grande variété dans les instruments solistes (Ondes Martenot, clavecin, guitare, trompette, trombone, tuba...). Plus près de nous, Landowski, Dutilleux, Lutoslawski... perpétuent un genre musical malheureusement de plus en plus délaissé par les compositeurs.

Signalons également la venue au sein du concerto (ou de formes voisines) de certains instruments populaires nouveaux ou jusque-là cantonnés dans des styles considérés comme non « sérieux » : l'accordéon, la guitare électrique.

---

(1) cf. fiches techniques *le concerto grosso* et *le concerto de soliste.*
(2) Notons que ce soliste peut être multiple (concertos pour 3 violons, 2 trompettes, 2 pianos, piano, violon et violoncelle, etc.) sans pour autant retourner à la forme *concerto grosso.*
(3) cf. fiche historique *Venise musicale de 1650 à 1750* et fiche biographique *A. Vivaldi.*
(4) Signalons tout de même l'exceptionnelle richesse de timbres des concertos de Vivaldi : flûte à bec, flûte traversière, hautbois, *salmoé* (ancêtre de la clarinette), basson, trompette, violoncelle, luth, théorbe, mandoline...
(5) cf. fiches techniques *le clavecin* et *le piano.*
(6) cf. fiches techniques *la sonate* et *la symphonie.*

Le Directeur de la publication : Jean-Luc JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 4/91 - Dépôt légal : mai 1991 - N° d'ordre : 911384 - Commission paritaire N° 35.860

Fiche biographique

Paul HINDEMITH
(1895 - 1963)

S'il fut l'un des compositeurs allemands les plus importants du XX[e] siècle, Hindemith nous laisse aussi l'image d'un homme dont l'évolution musicale est saisissante. Entre ses détracteurs qui lui reprochent la sauvagerie de ses œuvres de jeunesse et les critiques qui fustigent l'académisme de son "néo-classicisme" de maturité, il n'est pas aisé de se faire une idée juste de cet artiste à la personnalité si attachante.

Paul Hindemith est né le 16 novembre 1895 à Hanau-sur-le-Main. Dès l'âge de onze ans, le jeune garçon gagne sa vie en jouant du violon dans les brasseries et les cabarets.
Il entre en 1908 au conservatoire de Francfort pour y étudier son instrument de façon plus sérieuse. En 1915, il est nommé premier violon, puis chef de l'orchestre de l'Opéra de Francfort. Plus tard, il opte pour le violon alto dont il deviendra un virtuose. Il tient ce pupitre pendant cinq ans dans le quatuor Amar qu'il fonde en 1922.

Toute sa vie, Hindemith est resté un exécutant. La pratique fait partie intégrante de sa vie musicale et influence fortement son œuvre.

Il se lance dans la composition dès son adolescence, après avoir suivi les cours d'écriture du conservatoire de Francfort.

L'esthétique de ses premières œuvres est basée sur un principe simple : le rejet systématique de toute emprise du post-romantisme. les modèles du jeune Hindemith sont Prokofiev, Stravinsky ou Milhaud, dont il partage la nature saine et généreuse et la grande facilité d'écriture. Il prône une approche plus simple, plus sincère de la musique, à la manière d'un Satie ou des théories de Cocteau.

Comme toute réaction violente, celle d'Hindemith a comporté des excès. Les compositions de cette période sont brutales, agressives. D'aucuns les qualifieront même de musique méchante. Ainsi, la partition de sa *Sonate pour alto solo* de 1923 porte-t-elle comme indication : « *A toute vitesse - Sauvage - La beauté du son n'est qu'accessoire* ». De même, pour son *1922*, le compositeur recommande de « *manœuvrer le piano comme une machine* », de le traiter au besoin à coups de poing.

Mais c'est par le théâtre qu'Hindemith choquera le plus les esprits durant cette période. Les trois petits opéras en un acte de 1921-22 dont surtout *Sancta Susanna* - une nonne hystérique y clame sa passion érotique pour le Christ - ne sont qu'une suite de scandales. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que les livrets, plus que la musique, en sont la cause.

Le style de jeunesse d'Hindemith a sans doute plus d'implications d'ordre historique ou sociologique que d'ordre esthétique ou profondément stylistique. Le contexte artistique allemand des années vingt est par nature provocateur, errant entre audaces et fumisteries. La République de Weimar, les désordres sociaux et financiers, le relâchement des mœurs, l'extension du parti communiste participeront de cette avant-gardisme débridé dont les excès permettront au national-socialisme d'étayer sa thèse de "l'art dégénéré", cause partielle des malheurs du pays.

Musicalement, de ces premières œuvres, on retiendra surtout l'âpreté du style et une rythmique percutante d'une régularité obsédante, procédant de l'ère nouvelle du moteur et de l'industrialisation - d'où le terme de *Motorik* - et que l'on retrouve aussi chez Stravinsky, entre autres.

Mais la fougue du jeune compositeur va s'assagir. En 1927, Hindemith devient professeur de composition à la *Musikhochschule* de Berlin, poste qu'il conservera jusq'uen 1937. L'évolution stylistique à laquelle nous assistons peut déjà se pressentir en 1924, dans un cycle de mélodie sur des textes de Rilke, *Das Marienleben*. Le musicien canalise son impétuosité, corrige son langage.

Ce changement a plusieurs causes : tout d'abord, et nous avons déjà insisté sur ce point, le goût pour la pratique instrumentale.

Hindemith place au premier plan le côté artisanal du métier de compositeur. Il retrouve en cela la condition des grands "artisans" du XVIII[e] siècle que furent Bach ou Haendel. Ce qui nous amène à la deuxième cause de cette évolution : l'étude des anciens maîtres baroques allemands. Outre un enrichissement esthétique, Hindemith y puisera un goût nouveau du travail soigné, du bel ouvrage.

Ce revirement va se confirmer dans l'opéra *Cardillac* (1926) et le nouveau langage trouvera son aboutissement en 1934 avec *Mathis des Mahler (Mathis le peintre)*, qui traite des rapports entre l'artiste et le peuple. Cet opéra consacrera aussi la disgrâce de Hindemith, classé comme artiste bolchévique et décadent par le pouvoir nazi, depuis que Hitler a aperçu une femme nue dans *Le lever du jour*, œuvre de jeunesse (1). De cette période date le concerto pour alto et orchestre *Der Schwanendreher* (2) (1935 - 1936), dans lequel Hindemith fait appel à des vieux chants populaires allemands.

Interdit de concert, de théâtre et de radio, le musicien quitte l'Allemagne en 1938 pour un court séjour en Suisse, avant de s'établir aux Etats-Unis en 1940, où il enseigne à Yale puis à Harvard.

Quelles sont les constantes du nouveau style de Hindemith ? En résumé, le compositeur tente un compromis entre le chromatisme et le diatonisme. Il est farouche ennemi de l'atonalisme. « *L'idée du dodécaphonisme me paraît encore plus théorique que toutes les cuistreries des professeurs d'harmonie traditionalistes.* »

La tonalité étant plus en accord avec sa nature spontanée, Hindemith essaie d'y adapter de nouvelles règles. Les anciens modes diatoniques, caducs au XX[e] siècle, l'entraînent à prendre comme base l'échelle chromatique, mais en gardant la hiérarchisation et la polarisation tonales. En fait, sa théorie est essentiellement basée sur l'intervalle, qu'il appréhende de façon mélodique ou harmonique. Le compositeur articule sa mélodie autour d'une série différente de celle de Schönberg : à partir d'une tonique, il classe les autres notes par degré de parenté à cette dernière. Ainsi, par ordre décroissant, l'octave, la quinte, la quarte, etc.

Sur le plan harmonique, Hindemith fait appel au phénomène accoustique des sons résultants, ou différentiel de fréquences. Par exemple, en jouant *do3* et *fa3*, on entend *fa2* et *fa1*. De sorte que, « *un intervalle par lui-même est tonal puisqu'il a une fondamentale* ». D'où, là encore, une hiérarchie d'intervalles simultanés : octave-unisson, quinte-quarte, tierce majeure-sixte mineure... jusqu'au triton, intervalle à part puisqu'il n'a pas de fondamentale.

Ces moyens techniques qu'utilise Hindemith pour exprimer son idéal classique vont être codifiés dans un traité de composition en 1937 et concrétisés dans le *Ludus tonalis*, véritable *Clavier bien Tempéré* de vingt-quatre fugues et interludes, aboutissement du "retour à Bach". Cette théorie, dont l'évidence ne s'imposait ni à l'oreille ni au raisonnement, ne fera pas école.

Le raisonnement est d'ailleurs ce qui, à partir des années quarante, va conditionner la troisième phase créatrice du compositeur. L'académisme polyphonique et contrapuntique l'emporte désormais sur la spontanéité créatrice (qu'un Darius Milhaud saura, lui, conserver).

Parallèlement, Hindemith se tourne de plus en plus vers la pédagogie et l'enseignement. A son *Traité de composition* de 1937, succède le *Pratique élémentaire de la musique* en 1946, puis des recueils d'exercices d'harmonie ou encore des ouvrages sur le métier de compositeur.

Le maître accepte, après Yale et Harvard, une chaire de musicologie à l'université de Zürich. Il obtient de nombreux prix et récompenses dont l'Ordre du Mérite en 1952 ou le prix Sibélius en 1955.

Hindemith meurt à Francfort-sur-le-Main le 28 décembre 1963. Il aura finalement échoué dans sa tentative de réforme. Certes, *Mathis der Mahler* ou les *Nobilissima Visione* comptent toujours parmi les grandes pages d'orchestre actuelles. Mais la musique poursuit son évolution en dehors de la "paratonalité".

En fait, le XX[e] siècle, qui consacre des artistes, ne pouvait sans doute se satisfaire d'un artisan de la musique à la manière de Bach. Notre époque, dans son immédiateté, recherche l'originalité qui permet à un homme de se démarquer, de sortir de la masse. Cette originalité, Hindemith l'a trouvée, mais il l'a peut-être cherchée un peu trop cérébralement, en réprimant son élan créateur.

Emmanuel FABRE

(1) Voir *Musique et Verbe* de Wilhelm Furtwängler, éd. Pluriel, 1987
(2) cf. notre fiche analytique.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 36.4/8 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

DER SCHWANENDREHER
3e concerto pour alto
Partition : Ed. Schott, Mayence

Paul HINDEMITH
(1895 - 1963)

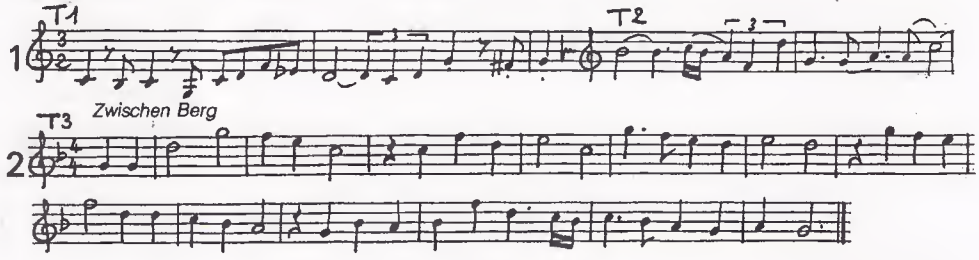
La première version de ce concerto fut achevée à Berlin en 1935 (1) et la création eut lieu à Amsterdam la même année par le Concertgebouw Orchestra sous la direction de W. Mengelberg, avec Hindemith à l'alto. Ce dernier, insatisfait de cette version, révisa considérablement la partition ; le concerto tel que nous le connaissons aujourd'hui fut donc terminé en 1936. Il sera joué en Europe (sauf en Allemagne où la musique de Hindemith, considérée comme décadente, est interdite par le IIIe Reich) et aux U.S.A. sous la baguette de prestigieux chefs d'orchestre tels que Casella, Ansermet, Schœck, Kabasta, Fiedler, Rodzinski, Kleiber, Szell, le compositeur, altiste virtuose, défendant lui-même la partie soliste. Aujourd'hui encore, l'œuvre figure régulièrement dans les programmes de concerts.

Dans cette musique particulièrement touchante, les thèmes choisis par Hindemith sont de vieilles mélodies populaires allemandes, ce qui permet une approche plus "aisée".

L'effectif de l'orchestre est particulier puisqu'il privilégie les Vents en n'utilisant parmi les Cordes que 4 violoncelles et 3 contrebasses, pour 2 flûtes (dont 1 piccolo), 1 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 3 cors, 1 trompette, 1 trombone, et également 1 harpe et les timbales.

1er mouvement

- Le 1er mouvement débute par une introduction lente, structurée par l'alternance d'une cadence de l'alto seul et du *tutti* d'orchestre. A la fin de cette introduction, l'orchestre et le soliste se superposent, chaque élément étant défini : la cadence de l'alto est basée sur les thèmes 1 et 2 du 1er mouvement (cf. ex. 1) : l'orchestre fait entendre le rythme [1] [1] [1] au caractère funèbre, accompagnant les cors et le trombone qui présentent le chant *Zwischen Berg* qui sera le 3e thème (2) (ex. 2).



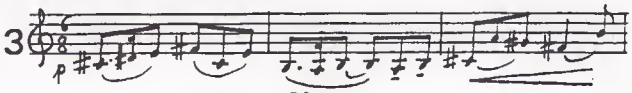
- L'alto, sur une tenue des cors et des trombones, va, en 2 mesures, amener progressivement le tempo du 1er mouvement et présenter immédiatement le 1er thème en *Do* au caractère vif et tranché (malgré son oscillation entre valeurs binaires et ternaires) (ex. 1). Ce 1er thème va parcourir tout l'orchestre, le climat restant alors tendu. Ce n'est que le 2e thème, présenté en *Sol*, d'abord par la clarinette (mes. 61) (ex. 1) puis repris par le soliste (mes. 66), qui apportera une véritable détente.

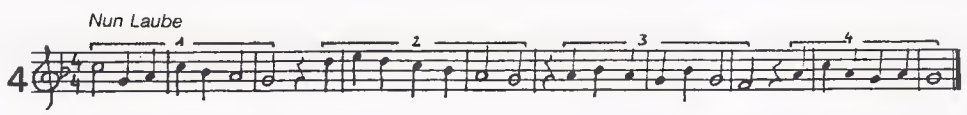
  Alors que l'alto, contre lequel lutte l'orchestre, semblerait par une cadence en triples cordes (mes. 87-95) vouloir nous replonger dans un univers plus sombre, le troisième thème apparaît au hautbois doublé par la clarinette, ce qui maintient une certaine luminosité. Suit un développement entièrement bâti sur le thème 3, successivement au trombone, au basson (et Cordes) et aux cors. (Avant d'orner ce thème, l'alto s'associe à la harpe jouant en *pizzicato* des accords de 4 sons.)

  Six mesures après un rappel du thème 1 par le *tutti* (fausse réexposition), l'alto ramène le ton principal sur le premier thème (mes. 130). La réexposition est en réalité très développée attirant ainsi toute notre attention : le thème 2 est repris avec modifications par l'alto (mes. 151) puis les flûtes, suit une alternance de T1 et de T2 directement opposés. Alors intervient la cadence du soliste qui interrompt tout (elle reprend une partie de celle de l'introduction). Enfin, avant la coda qui nous fait entendre T1 et T2 superposés (mes. 208) puis conclut ce mouvement sur un ultime rappel de T2, le thème 3 est joué une dernière fois par le hautbois à nouveau doublé par les clarinettes (mes. 194) (3).

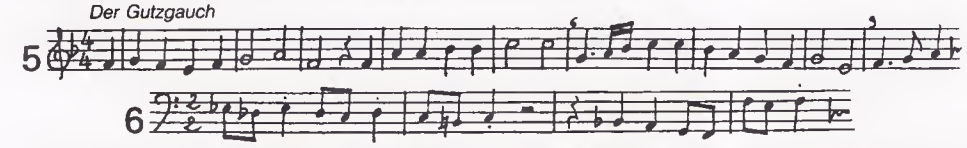
2e mouvement

Le 2e mouvement est le plus directement accessible des trois, en trois parties A B A',

- La première partie commence par une longue mélodie d'alto au rythme de sicilienne, accompagnée par la harpe (ex. 3). Cette longue et lente phrase (♩.= 40) a l'allure d'une berceuse et rappelle par certaines tournures la musique de G. Fauré. Mesure 35, flûtes, clarinettes et bassons interrompent le soliste sur l'accord de *la* majeur (tonalité principale), et nous proposent la première partie du chant populaire *Nun Laube* (ex. 4) (4). Suit un passage très libre de l'alto, à la manière d'un récitatif. L'alternance Bois/soliste se poursuit ainsi durant 38 mesures permettant d'énoncer les 4 grandes phrases du chant *Nun laube, Lindlein, laube !*

MUSIQUE & CULTURE



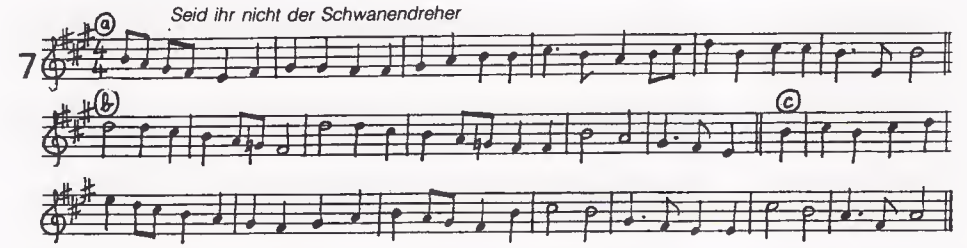
- La partie centrale, très différente par son caractère plus brillant et son tempo (♩ = 108), est un *fugato* dont le sujet est le chant populaire *Der Gutzgauch auf dem Zaune saß* (ex. 5). D'abord présenté par le basson, il passe à la clarinette, au hautbois, au basson, et au cor. Un contresujet au rythme caractéristique accompagne toutes ces entrées (ex. 6). Ce n'est que mes. 114 que le soliste réapparaît pour prendre part à un divertissement tiré de la mes. 9 du sujet. Ce *fugato* comprend 3 divertissements ; le 2e (qui intervient juste après la présentation du sujet par l'alto mes. 130) est bâti sur la mes. 6 du sujet. Le dernier est construit à partir d'un "mélange" des deux premiers. Hindemith aime à manier les combinaisons contrapuntiques et le fait de main de maître, aussi le point culminant de cette partie centrale (mes. 181) est-il une superposition du sujet du *fugato* et du *Nun laube* exposé en valeurs longues successivement par le trombone, les cors et les Cordes.



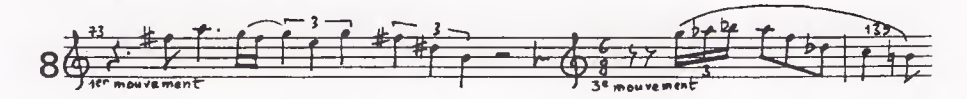
- La coda (mes. 195) amenant un subit apaisement par ses valeurs longues et son rythme ternaire assure la transition avec la troisième section. Ce dernier volet (mes. 218) est une reprise développée du premier. En effet nous découvrons que la longue et douce mélodie de l'alto se marie avec harmonie avec le chant *Nun laube* exposé aux cors.

3e mouvement

Il s'agit de onze variations sur le chant *Seid ihr nicht der Schwanendreher* (d'où le titre du concerto) (ex. 7). Le thème est découpé en trois grandes phrases : la première (a) jouée par le *tutti* est immédiatement reprise par l'alto, la seconde (b) est partagée entre l'orchestre et le soliste à qui est entièrement confié la dernière phrase (c).



Dans les trois premières variations le thème est toujours intégralement présent et facile à percevoir (Var. II : mes.47 - Var. III : mes.73). Il est accompagné ou brodé tantôt par l'orchestre, tantôt par l'alto ; par exemple dans la 3e variation l'alto déroule un flot continu de triolets alors que le thème est confié à l'orchestre. La variation IV (mes. 103) est déjà plus complexe et présente un jeu subtil sur la tête de la phrase **a** et la fin de **c**.

Les variations V (mes. 127) et VI (mes. 157), sont les plus contrastantes ; toutes deux de rythme ternaire et de tempo plus lent nous conduisent dans un univers en apparence très éloigné du thème (dans la variation V nous retrouverons le rythme de sicilienne du 2e mouvement et également une petite formule très caractéristique qui était dans le premier mouvement) (ex. 8).

La variation VII (mes. 190) est une cadence d'alto avec juste un rappel de la tête du thème. La variation VIII (mes. 210) ramène clairement le chant populaire au cor nous réintroduisant progressivement dans le climat de joie du début du mouvement. La variation IX (mes. 229) est un grand *tutti* dont le rôle est un peu celui d'une réexposition, le thème est présenté en canon entre la petite harmonie et les bassons doublés par les Cordes. Les deux dernières variations (mes. 249 et mes. 269) nous montrent d'ultimes façons de broder le thème, laissant surgir parfois quelques "bribes" intactes des phrases **a, b, c.**

Frédéric LIGIER

1) Hindemith composa d'abord le dernier mouvement et termina par le premier.
2) Ce chant est découpé en trois parties (mes.12 - mes.22 - mes.28).
3) Ce thème est en mode de *ré*. Dans l'exposition il était transporté sur *la*, dans la section finale il est joué sur *do* comme dans l'introduction.
4) Le début de ce chant est très proche de la tête du thème 1 dans le premier mouvement.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

L'ALTO

L'alto est-il un gros violon ?

Question à laquelle une réponse affirmative semble couler de source, et pourtant ! Il est vrai qu'anatomiquement parlant l'alto est constitué de la même façon qu'un violon (1), mais déjà, une différence s'impose : la taille du corps de l'instrument varie considérablement d'un modèle à l'autre (39 à 44 cm), alors que le violon est plus "standard", et la largeur de l'alto par rapport à son corps peut être proportionnellement plus grande que chez le violon.

Certes trois cordes de l'alto sonnent à l'unisson du violon (*sol - ré - la*) et seul son *ut* grave pourrait le différencier. Mais s'agit-il vraiment d'un unisson ? Oui, d'un point de vue "hauteur" mais pas du point de vue du timbre car déjà la caisse de résonance n'est pas la même et l'archet un peu plus lourd n'aura pas le même impact. D'ailleurs un baryton et un ténor à l'unisson ont-ils exactement le même timbre ? Pas plus qu'un contralto n'est un soprano qui a du grave et peu d'aigu !

L'historique

L'instrument ne fut pas créé *ex nihilo*, et son évolution est étroitement liée à celle du violon. Remontant aux origines de la musique, nous trouverons toujours des instruments à cordes frottées groupés par famille aboutissant entre autres aux "viola de gamba" et "viola de braccio" (littéralement *violes de jambes* et *violes de bras*) (2).

Peut-être une différence tout de même, à laquelle nous faisions allusion précédemment : l'alto varie dans ses dimensions, et les luthiers continuent leurs recherches pour assurer à l'alto rondeur, puissance et homogénéité.

MUSIQUE & CULTURE

A quoi sert l'alto ?

Dans un orchestre, on pourrait croire que l'altiste est par définition le musicien qui fait part de la plus grande abnégation puisque, à part quelques initiés, qui l'entend réellement ?

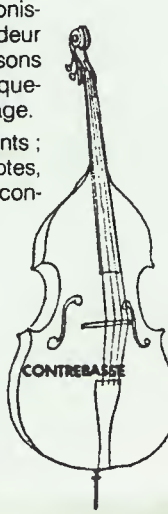
Phrase malheureuse, qui oublie qu'entre le rez-de-chaussée et le dernier étage on ne peut se passer des intermédiaires. De plus c'est une place privilégiée d'où l'on entend réellement toute l'harmonie se déployer vers les extrêmes. Pour preuve ! Outre l'expérience quotidienne des altistes, citons quelques exemples de compositeurs qui choisissaient ou conseillaient cette "humble" place pour profiter pleinement de la fusion de l'orchestre : J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann (3), par exemple.

Les études

Jusqu'au début du XX[e] siècle, on n'étudiait pas forcément l'alto, il s'agissait souvent de violonistes ambivalents ou, pour ceux qui ne pratiquaient plus que l'alto, on aime à dire sans pudeur qu'il s'agissait de violonistes "ratés". Nous ne partirons pas sur une inutile polémique, disons simplement que se serait à vérifier et que, de toutes façons, aujourd'hui, l'alto s'étudie spécifiquement car le répertoire de plus en plus difficile demande de longues années d'apprentissage.

Tout récemment, des luthiers se sont mis à fabriquer de petits altos pour les jeunes débutants ; plus n'est besoin de "monter" des violons avec des cordes d'altos : dès les premières notes, on peut dire : j'apprends réellement l'alto. Et quelle satisfaction pour l'amateur d'être toujours considéré comme "la perle rare" que l'on veut à tout prix intégrer dans son orchestre.

Les Cordes de l'orchestre



Existe-t-il vraiment un répertoire d'alto et des solistes de talent ?

Nous avons déjà pu montrer que, sans l'alto, l'harmonie ne "tenait" pas, mais il existe aussi un répertoire spécifique de grande qualité (4). Nous proposons dans le tableau suivant quelques œuvres parmi les plus célèbres et surtout toutes accessibles en disque car, finalement, seules nos oreilles peuvent sincèrement défendre ce merveilleux instrument.

Parmi les altistes solistes qui ont marqués la vie musicale depuis 1940, signalons Hindemith, Primrose (5), Lepauw, Collot (6), Guiranna, Pasquier, Benyamini, Caussé, Kashkashian, Bashmet.

Compositeurs		Oeuvres concertantes	Musique de chambre
XVIII[e] s.	J.S. Bach	6[e] *concerto brandebourgeois*	
	Telemann	concerto en *Sol*	
	C.Ph.E. Bach		4 trios (flûte, alto, basse continue)
	W.F. Bach		sonate en *do* min. (alto, clavecin)
	K. Stamitz	concerto en *Ré*	
	W.A. Mozart	*Symphonie concertante* (violon, alto)	2 duos (violon, alto), *Kegelstad trio* (clarinette, alto, piano)
	Dittersdorf		sonate en *Mib* (alto, contrebasse)
	Wanhal	concerto en *Do*	
XIX[e] s.	Weber	*Andante e rondo ungarese*	
	Beethoven		Sérénade (flûte, violon, alto)
	Mendelssohn		Sonate en *do* min. (alto, piano)
	Schumann		*Märchenbilder* (alto, piano)
	Berlioz	*Harold en Italie*	
	Brahms		2 sonates (alto, piano), *2 Chants* op. 91 (voix, alto, piano)
	Liszt		*Romance oubliée* (alto, piano)
XX[e] s.	Reger		2 sérénades (fl., violon, alto)
	Debussy		sonate (flûte, alto, harpe)
	Milhaud		*4 Visages* (alto, piano)
	Bartók	concerto	
	Enesco	*Konzertstück*	*Konzertstück* (version alto, piano)
	Hindemith	*Trauermusik, Kammermusik,* concerto (*Schwanendreher*)	3 sonates (alto seul), 4 sonates (alto, piano)
	Stravinsky		*Elégie* (alto seul)
	Britten		*Lachrymae* (alto, piano)
	Walton	concerto en *la* min.	
	Carter		*Elégie* (alto, piano)
	Boulez		*Le Marteau sans maître* (flûte, vribraphone, xylorimba, percussion, guitare, alto, voix)
	Berio		*Sequenza* (alto seul)
	Jolas	*Point d'aube* (alto et 13 instruments)	

Frédéric LIGIER

1) cf. fiche technique *le violon*
2) En France, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, l'alto est souvent appelé "quinte de violon".
3) Schumann ne jouait pas d'alto, mais conseillait aux jeunes musiciens de choisir les pupitres intermédiaires au chœur ou à l'orchestre pour parfaire leur oreille.
4) Un catalogue de la littérature pour alto a répertorié plus de 12000 œuvres originales, et il n'est pas exhaustif !
5) William Primrose commanda à Bartók un *concerto pour alto* (1945, inachevé).
6) Serge Collot créa *Le Marteau sans maître* de Boulez.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE mensuel

Série 36 - N° 3 - Mars 1991 - 38 F - Publication mensuelle

Peinture de Daniel Humair (1985)

Daniel Humair

—

La batterie

Après un numéro consacré à Mozart symphoniste, MUSIQUE ET CULTURE mensuel vous propose un changement complet d'horizon, avec la découverte du batteur de jazz et compositeur Daniel Humair et de son instrument, la batterie.

36

3

Né à Genève, de nationalité suisse, Daniel Humair est cependant considéré comme le chef de file de l'« école française » moderne de batterie. Il est même reconnu comme l'un des meilleurs batteurs actuels au monde.

►►►

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Daniel Humair - La batterie	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de D. Humair et de son instrument, la batterie	page 3
FICHE BIOGRAPHIQUE	• Daniel Humair (né en 1938)	page 7
FICHE ANALYTIQUE – GUIDE D'ECOUTE	• *Pressing à deux - Triple Hip Trip - Akagera - Sunday Walk*	page 9
FICHE PRATIQUE «INTERVIEW»	• Daniel Humair	page 11
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 13
OFFRE SPECIALE	• Fêtons l'Année Mozart avec MC	page 14
INFOS MC	• Concours, parutions, stages...	page 14
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 90** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner – 67000 STRASBOURG (FRANCE) – Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

Pour aborder ce musicien inventif, original et novateur, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous invitent, en premier lieu, à faire connaissance avec les instruments qui composent la batterie et avec la notation que l'on peut employer pour en jouer ; puis, nous découvrirons Daniel Humair et sa musique.

Célèbre comme musicien de jazz, Humair l'est aussi depuis une quinzaine d'années comme peintre abstrait (cf. notre illustration en première page). Ses deux univers de création, loin de se concurrencer, paraissent s'enrichir mutuellement (comme il semble le reconnaître lui-même). Notre fiche biographique met en lumière les grandes lignes de son parcours de musicien, les points de la carrière d'un *jazzman* toujours « en recherche », ainsi que sa conception de plasticien.

La fiche analytique-guide d'écoute nous propose l'audition active de quatre morceaux de D. Humair – enregistrés par lui avec différents musiciens –, quatre étapes caractéristiques de son évolution de compositeur.

Ensuite, dans la fiche pratique « interview », MUSIQUE ET CULTURE donne la parole à Daniel Humair : il nous parle de son style, de sa conception musicale, du jazz français... et nous exprime ses idées pédagogiques originales.

Comme à l'accoutumée, les suggestions pédagogiques orientent le lecteur dans les documents proposés dans ce numéro et proposent d'autres pistes d'approche et d'exploitation du sujet. Elles se complètent par une bibliographie (*), une discographie et des corrélats, qui vous présentent les fiches et matériels pédagogiques MUSIQUE ET CULTURE se rapportant au jazz, à la batterie et, plus globalement, à la percussion.

(*) Nous apportons aussi un complément bibliographique à notre numéro sur Mozart (MC 36.2).

Suggestions pédagogiques

1 - Concernant la batterie (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*) :

- Après une première approche auditive de la batterie, nous pourrons aborder avec les enfants les instruments dont elle se compose, les familles auxquelles ils appartiennent (cf. fiches techniques *la percussion*), en illustrant notre propos de gravures et de photographies.
- Des extraits de plusieurs enregistrements de batterie nous permettront de cerner globalement le répertoire de cet instrument (le jazz, le rock, la musique d'harmonie, la musique de variété, certaines pièces de musique contemporaine), dans lequel il joue très généralement un rôle d'accompagnement et de soutien rythmique.
- Une écoute plus affinée – comparant, par exemple, la batterie dans un morceau de jazz et dans un morceau de rock – amènera une perception meilleure des différences dans les rythmes employés, dans le nombre d'instruments requis (en particulier, en ce qui concerne les *toms* et les *cymbales*), les sonorités recherchées...
- Un élargissement de cette découverte à la percussion en général est très souhaitable (cf. fiches techniques).

2 - Concernant Daniel Humair (cf. fiches pédagogiques) :

- En retraçant la vie et l'œuvre du compositeur-interprète, nous pourrons mettre en évidence le caractère éminemment *novateur* et *moderne* de sa démarche (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche biographique).
- L'écoute active de quelques morceaux enregistrés par Daniel Humair à différents moments de sa carrière permettra d'apprécier son inspiration et la beauté de sa musique tout en percevant clairement l'évolution de son style (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche analytique).
- En partant des talentueux partenaires de Daniel Humair, nous pourrons effectuer des recherches sur le jazz en France (ou, plus généralement, en Europe) : l'importance du mouvement, les musiciens, les styles (cf. fiche « le musicien et sa musique »).
- De même, une recherche sur les batteurs pourra fournir une piste d'exploitation particulièrement motivante et riche d'illustrations sonores.

bibliographie

◇ *Les maîtres du jazz,* par Lucien Malson, P.U.F., coll. «Que sais-je ?», 1952
◇ *Jazz,* par André Francis, Seuil, coll. «Solfèges», 1958
◇ *Hommes et problèmes du jazz,* par André Hodeir, Parenthèses, 1981
◇ *Le Grand Livre du Jazz,* par Joachim Ernst Berendt, Ed. du Rocher, 1986
◇ *Lexique de la percussion,* par François Dupin, *La Revue Musicale,* Richard-Massé, 1971

complément bibliographique au numéro MC 36.2

◇ Stendhal, *Vie de Mozart,* Climats, 1990
◇ Philippe A. Autexier, *Mozart,* Champion, 1987
◇ Rémy Stricker, *Mozart et ses opéras,* fiction et vérité, Gallimard, 1980

UNE REEDITION TRES ATTENDUE, A SALUER:
◇ Alfred Einstein, *Mozart,* Gallimard, «Tel», 1991 (traduction franç.)

discographie : Daniel Humair

◇ «*Sunday Walk*» (1967), le «Jean-Luc Ponty Quartet» – MPS Records
◇ «*Surrounded*» (1974), avec Michel Portal (clar., sax.) – OWL Records
◇ «*Triple Hip Trip*» (1979), avec D. Friedmann (vibraphone) et H. Schwartz (basse) – OWL Records
◇ «*Akagera*» (1980), avec F. Jeanneau (sax.) et H. Texier (basse) – JMS Records (réédition 1991 en compact)

Outre ce dernier album, citons quelques parutions récentes:
◇ Disque Humair - Jeanneau - Texier – Label Bleu (compact)
◇ «*Live Théâtre de la Ville*» (1990), avec J. Kühn (piano) et J.-F. Jenny-Clark (contrebasse) – CMP Records (compact)
◇ 4 disques compacts, avec Enrico Roma (trompette), Miroslaw Vitous (basse) et Franco d'Andréa (piano) – Label Bleu (compact)

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

- **MUSIQUE A L'ECOLE:** N^{os} 16, 25, 36, 41, 46, 50, 57, 69
- **Fiches biographiques:** ☐ ARMSTRONG ☐ BASIE ☐ BECHET ☐ COLTRANE ☐ DAVIS ☐ ELLINGTON ☐ HAWKINS ☐ WALLER
- **Fiches historiques:** ☐ l'essor de la percussion et les Percussions de Strasbourg ☐ histoire de la musique rock
- **Fiches techniques:**
  LES INSTRUMENTS : ☐☐☐ la percussion 2 - les peaux ☐☐ la percussion 3 - les métaux
  LE LANGAGE MUSICAL : ☐☐☐☐☐ pour une approche du jazz
- **Fiches «le musicien et sa musique»:** ☐☐ Ecouter John Coltrane (*Giant Steps - Impressions*) ☐ La magie ellingtonienne ☐ Ecouter Coleman Hawkins (son œuvre - *Body and Soul*)
- **Fiche «interview»:** ☐ Jean-Louis Chautemps: à propos de John Coltrane
- **Fiches analytiques:**
  BASIE - HEFTI ☐ *The Kid from Red Bank - Lil' Darling*
  BECHET Sydney ☐☐ *Cake Walkin's Babie from Home, 2/19 Blues...*
  DAVIS Miles ☐ *Freddie Freeloader, All blues*
  PARKER Charlie ☐ *Ko-Ko, Cool Blues*
  WALLER Fats ☐ *Keepin' out of mischief now*
- **Disques:** ◇ MC 3011 *LA PERCUSSION* ◇ MC 3014 *IEMANJA* ◇ SIP 1001 *LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG EN CONCERT*
- **Diapositives:** ◇ D 4807 LA PERCUSSION (série double)

fêtons l'*année mozart*

avec MUSIQUE & CULTURE

mars: une **OFFRE SPECIALE**
réservée aux Adhérents MUSIQUE ET CULTURE
(valable jusqu'au 28 avril)

Disque MC 2502: *Divertimento n° 11 en Ré majeur K. 314*

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE

MOZART: **Divertimento n° 11 en Ré**
(Hautbois - cors - cordes)

- Introduction à l'œuvre
- Présentation des 4 mouvements
  Commentaires - analyse - exemples
- Exécution intégrale de l'œuvre

(Diplôme Loisirs-Jeunes)

Pour éduquer l'oreille... les instruments de l'orchestre répètent tour à tour le même nombre de phrases, chacun le colorant à sa manière... *(Pédagogie)*

...Il y a là un tel soin pédagogique, une telle sûreté que tout ce qui est dit et joué doit frapper d'une manière indélébile mémoire et sensibilité... *(Education Musicale)*

DIPLÔME LOISIRS JEUNES

Réf.: MC 2502

Les disques de notre collection, qui ont obtenu le **Grand Prix de l'Académie Charles Cros**, comportent, outre l'*exécution intégrale de l'œuvre,* une *partie pédagogique* illustrée de nombreux *exemples sonores* et une *plaquette explicative* détaillée qui suit pas à pas l'enregistrement.

PRIX «OFFRE SPECIALE»: 60 F le disque franco de port, **au lieu de 76 F (prix adhérent) + 12 F (frais de port)**

commande à adresser sur papier libre à:
MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Téléphone 88 31 03 22

informations musique et culture

MOZART AUX ENFANTS est «*un grand jeu de sons et de couleurs rythmé par Mozart*» comprenant: – 1 disque compact ou une musicassette; – 1 plateau-jeu; – 5 décors (correspondant aux principaux genres musicaux abordés par Mozart); – 5 tableaux à reconstituer en 3 dimensions; – 1 notice explicative en 3 langues. (A partir de 6 ans.)

Une production Deutsche Grammophon / Archiv Produktion - Prix indicatif: 220 F.

Polygramm - 89, boulevard Auguste Blanqui - 75640 PARIS CEDEX 13.

LE MUSICAIRE,

Centre de Formation Musicale pour adultes de Calais, organise des stages de: cornemuse, harpe celtique, guitare classique, guitare jazz, musique ancienne, d'avril à juillet 1991.

Renseignements et inscriptions: Centre de Formation pour adultes de Calais – E.N.M. – 43, rue du 11 Novembre - 62100 CALAIS.

Les **Journées Nationales de l'Orgue**

auront lieu dans toute la France au mois de mai 1991. Organisées par les Ministères de la Culture et de l'Education Nationale, auxquels s'associent les Régions, ces *Journées* invitent le public scolaire à la découverte des patrimoines organistiques régionaux.

Le prochain **Concours de Composition pour Orchestre d'Harmonie et Fanfare** de la Confédération Musicale de France aura lieu

le 15 août 1991

Renseignements et inscriptions: C.M.F. - 103, boulevard de Magenta - 75010 PARIS - Tél. (1) 48 78 39 42.

Le **19e Concours International de musique électroacoustique de Bourges** se déroulera les 4, 5 et 6 juin 1991.

(Date limite de réception des bandes: le 25 mai 1991.)

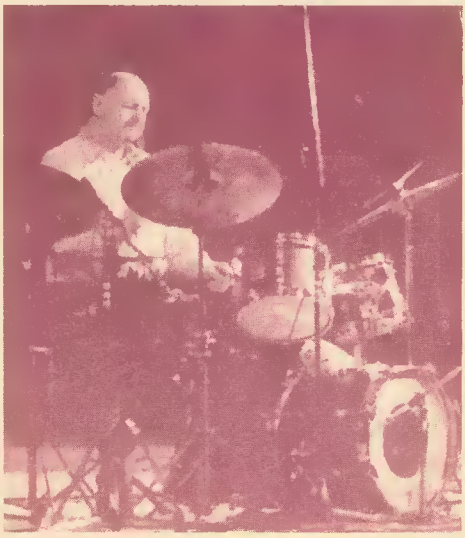
GMEB - B.P. 39 - 18001 BOURGES CEDEX
Tél. 48 20 41 87

informations musique et culture

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 4/91 - Dépôt légal: avril 1991 - N° d'ordre 910987
Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE
Mars 1991 - Série 36 - N°3



(Photo Dernières Nouvelles d'Alsace)

à propos de Daniel Humair et de son instrument, la batterie

Aujourd'hui, la batterie est un instrument indissociable de la musique moderne. Elle fait partie de la très grande famille des instruments à percussion. En fait, tout a commencé il y a fort longtemps, le jour où un homme a frappé pour la première fois une pierre contre l'autre, deux morceaux de bois ensemble.

Au cours des siècles, les rythmes, sous bien des formes différentes, sont restés bien présents. D'ailleurs, on les retrouve, par exemple, dans :

- les troncs d'arbres creusés par les premiers hommes ;
- les cymbales et les gongs des temples d'Asie dès le VI[e] siècle avant Jésus-Christ ;
- les timbales des Romains qui rythmaient la vie des galères ;
- les tambourins des bateleurs au moyen âge ;
- les tambours et fifres des armées de Louis XIV ;
- les castagnettes des danseurs espagnols de flamenco ;
- etc.

C'est une évidence, les hommes ont sans cesse éprouvé le besoin d'accompagner les chants et mélodies en frappant sur quelque chose. Taper dans ses mains, n'est-ce pas chez le jeune enfant, un geste naturel ?

1 *un instrument de notre temps*

a les « débuts » de la batterie « moderne »

La batterie appelée « moderne » a commencé à se développer vers 1870. A l'époque, ce sont les premiers orchestres « noirs » de la Nouvelle-Orléans qui l'utilisaient dans leur musique. Dès 1920-1930, elle a commencé son évolution et s'est vu « affecter » un accessoire supplémentaire qui ne l'a jamais quittée : la *pédale charleston.*

Depuis, hormis les dimensions, les formes et les différents matériaux utilisés, elle a pris sa « forme » définitive, avec des nuances, selon le style de musique que l'on veut qu'elle accompagne.

b la batterie dans la musique moderne

(Photo Philippe Gras)

La musique jazz est née au début du siècle et, par conséquent, la batterie aussi. En effet, on considère que la batterie est le seul instrument que le jazz ait enfanté. Au début, les premiers batteurs n'étaient seulement que des sortes de métronomes: mis à part quelques *breaks* (arrêts) de une ou deux mesures où ils improvisaient une figure rythmique un peu plus complexe, ils se cantonnaient au seul rôle d'accompagnateur.

Ce n'est qu'à partir de 1920, lorsque les premiers « virtuoses », tels Baby Dodds ou Zutty Singleton apparaissent, que la batterie devient une véritable attraction. De cette graine (le *break*) naquit le véritable fruit (le solo) dont Gene Krupa, pour commencer, fut l'un des premiers instigateurs.

Au début des années 1940, Kenny Clarke révolutionne la manière de jouer de cet instrument. Jusqu'alors, le tempo (la battue des temps) était joué sur les fûts et les accents, sur les cymbales (voir plus bas: présentation de la batterie). Lui, inverse le procédé et marque le tempo sur la cymbale, avec la charleston sur les 2e et 4e temps, tandis que les quatre membres deviennent indépendants. Max Roach, Art Blakey ou Joe Jones contribuent à mettre en valeur la batterie.

De 1940 à 1950, Louis Bellson ou Budy Rich lui permettent de devenir un instrument de soliste à part entière et ceci, dans les grands ensembles (*big band*) qu'ils dirigent.

1960, c'est l'époque de la polyrythmie grâce à Elvin Jones qui donne à la batterie un rôle à la fois plus libre et plus complexe. Cet instrument sort de ses limites et de ses fonctions précises avec des batteurs comme Jack de Johnette ou Tony William; dès lors, le batteur s'incorpore au jeu d'ensemble de tout le groupe.

Depuis 1970, la musique s'est électrifiée et la batterie aussi. Les batteurs sont devenus des techniciens conjuguant, en fait, la technique purement « tambouristique » avec la combinaison de l'ensemble des éléments qui composent une batterie. Billy Cobham, Lenny White ou Alphonse Mouzon sont les premiers d'une longue liste de batteurs à la recherche de figures rythmiques complexes.

Depuis quelques années, cette forte concentration de technique a laissé sa place à la « souplesse » servie par une technique pure, véritable, mais discrète. Sans conteste, Daniel Humair fait partie de ce type de batteurs-là.

Bien entendu, la liste des noms des batteurs cités dans notre bref historique est loin d'être exhaustive, mais elle pourra tout de même servir de point de départ aux enfants.

- Demandons aux enfants s'ils connaissent des batteurs. Peuvent-ils les nommer?
- Lors d'une émission de variétés, ont-ils remarqué la batterie?
- Avec combien de baguettes joue le batteur?
- Les enfants peuvent-ils décrire cet instrument? De quoi est-il composé?

c présentation d'une batterie

La batterie est un ensemble de cylindres ou de fûts en bois ou en métal et de cymbales faisant partie de la famille des percussions ❶. Bien des combinaisons sont possibles. Pour sa composition la plus simple, l'ensemble se compose:

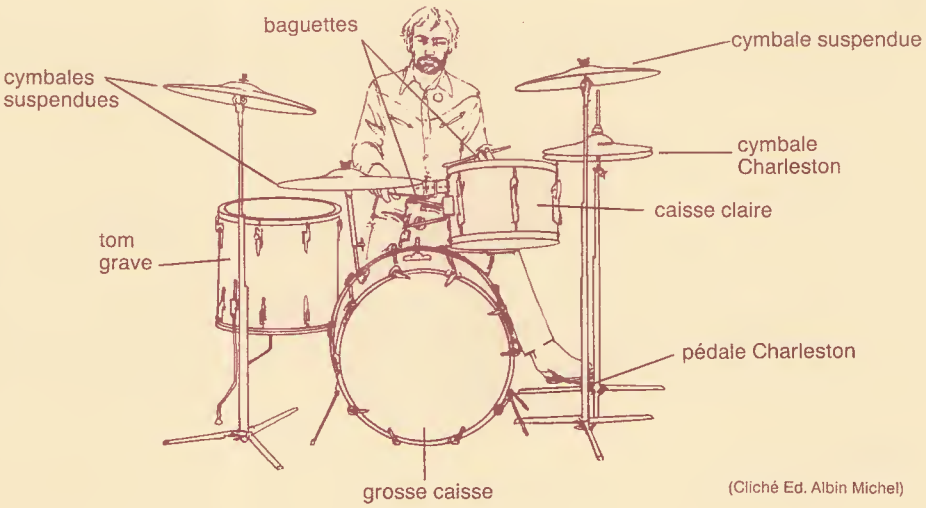
- d'une **grosse caisse** (elle donne des sons graves), avec sa pédale qui sert à en jouer avec le pied droit;
- d'une **caisse claire,** en général métallique;
- de un, deux, trois ou plus encore de **fûts,** appelés **toms** (ils s'accordent entre eux, du plus grave au plus aigu);
- d'une ou plusieurs **cymbales sur pied**;
- d'une paire de **cymbales doubles,** que l'on appelle **« charleston »**; on en joue soit en les frappant, soit en « ouvrant » ou en « fermant » avec le pied gauche (ces indications sont valables pour les droitiers; pour les gauchers, il suffit de les inverser).

Bien que la batterie soit formée d'instruments à percussion appartenant à des familles différentes, on considère généralement qu'elle constitue un seul instrument (mais légèrement variable dans ses composants).

---

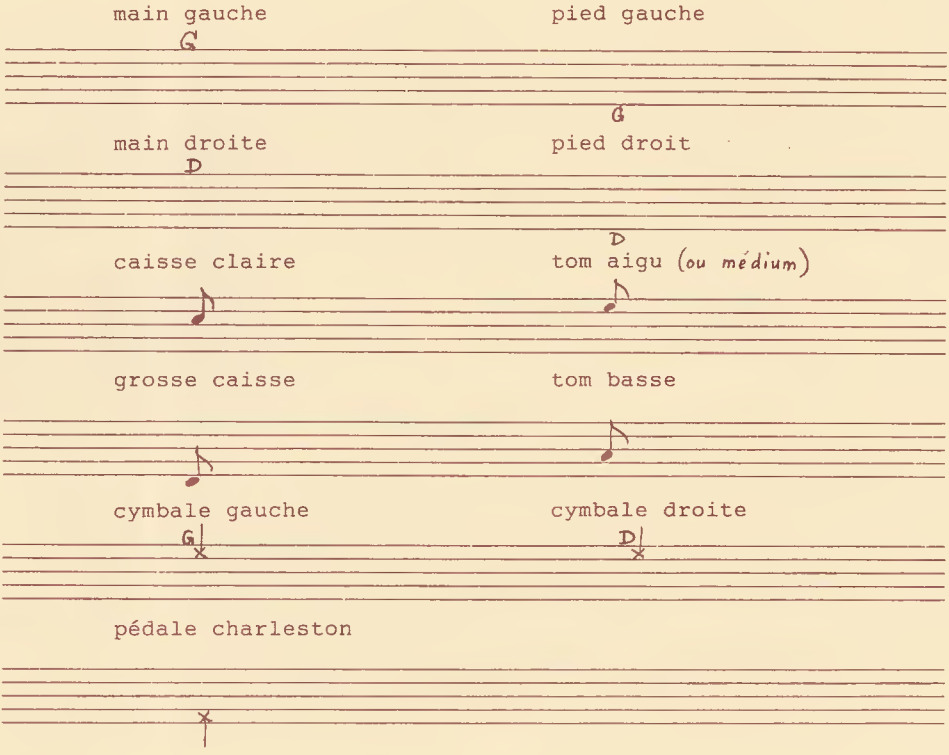
❶ cf. fiches techniques *la percussion* (« peaux » et « métaux »).

Voici le croquis d'une batterie indiquant les éléments qui la composent:



(Cliché Ed. Albin Michel)

2 *comment écrit-on une partition pour batterie ?*

Comme pour tout autre instrument, on fait appel à une portée traditionnelle. Cependant, la localisation des figures de note sur la portée ne correspond nullement à des hauteurs de sons précises (contrairement aux autres instruments) : la portée est ici un repère commode pour symboliser les différents éléments de l'ensemble.

(Il existe un certain nombre de variantes à cette notation.)

3 écoutons quelques œuvres de Daniel Humair

a un grand batteur

Daniel Humair est né à Genève en 1938. Après de brillants débuts de batteur, il se fixe à Paris en 1959 et commence une carrière internationale. Le nombre de musiciens avec lesquels il a joué et joue est impressionnant... De nos jours, il est possible de dégager quatre principales phases dans son activité de musicien ❷:

- De 1959 à 1965, il fait partie du trio Martial Solal avec le contrebassiste Guy Pedersen.
- De 1965 à 1967, il accompagne les mondialement célèbres « Swingle Singers » et participe au « Jean-Luc Ponty Quartet ».
- De 1968 à 1971, il intègre les « European Rhythm Machine » dirigés par le saxophoniste Phil Woods. Parallèlement, sa seconde vocation, la peinture abstraite, s'affirme et son talent ne tarde pas à être reconnu sur le plan international dans ce domaine aussi.
- Depuis 1971, Daniel Humair collabore de façon permanente ou épisodique avec des musiciens aussi prestigieux et novateurs que Michel Portal, François Jeanneau, Henri Texier, Jean-François Jenny-Clark, Joachim Kühn, René Urtreger, Pierre Michelot, Franco d'Andréa, Enrico Roma, Miroslaw Vitous... Il participe aussi à des productions de musique contemporaine, notamment à l'invitation de Marius Constant (1991).

b auditions

Les deux morceaux que nous vous proposons d'écouter de façon active sont enregistrés ou réédités en disques compacts. Ils sont, également et entre autres, l'objet de notre fiche analytique - guide d'écoute sur Daniel Humair.

- **Akagera,** extrait de l'album du même nom, a été enregistré aux Etats-Unis en 1980, avec Daniel Humair (batterie), François Jeanneau (saxophones soprano et ténor) et Henri Texier (contrebasse). La brièveté de la pièce (2' 10), son accès facile et sa beauté musicale la désignent pour une première approche de l'œuvre de Daniel Humair.

  Après une introduction installant le « climat rythmique » (batterie, contrebasse), le saxophone soprano expose le thème. Il est soutenu par une combinaison polyrythmique à la fois complexe et irrésistiblement prenante, qui va dominer le morceau.

  Le thème, volubile, se déroule aux saxophones et, au moment du Pont (intermède central de 8 mesures), une nouvelle figure rythmique intervient, précédant le retour du thème et de son accompagnement polyrythmique.

- **Pressing à deux** (1974) marque un moment privilégié de la prestigieuse collaboration entre Daniel Humair et Michel Portal (la pièce est d'ailleurs cosignée par les deux musiciens). Se limitant à ce simple duo, le morceau nous donne tout de même à entendre la clarinette basse, une « double clarinette » (instrument fabriqué par Michel Portal lui-même) et le bandonéon, tous instruments joués par Michel Portal. Le « pressing » évoqué par le titre vient, ici, non seulement de l'extraordinaire pulsion rythmique insufflée par les musiciens, mais aussi de la « lutte » que semble mener la batterie de Daniel Humair contre les sonorités multiformes de son complice.

  Celui-ci instaure une détente provisoire dans la partie centrale (clarinettes), puis son bandonéon ramène le « pressing »... La fin trouve une ambiance plus contemplative, auréolée de sons métalliques.

  Ecoutons bien ces deux grands musiciens et laissons-nous embarquer dans ce train d'enfer qui, en définitive, nous amène au paradis de la « musique improvisée ».

Michel Portal (Photo Lyliane Bayle)

QUELQUES SUGGESTIONS DE DANIEL HUMAIR POUR FAIRE PARTICIPER LES ENFANTS

Daniel Humair explique : « Il faut faire participer les enfants à l'élaboration d'un rythme à l'aide des différents accessoires de percussion que l'on pourra mettre à leur disposition. Il va falloir leur faire comprendre, qu'il existe une *mélodie du rythme,* car on ne parle jamais de l'aspect mélodique du rythme ! On fera jouer un rythme à certains d'entre eux, pendant que d'autres essayeront de mettre en valeur des contretemps. Pour ceux qui sont capables de mettre en place une structure bien précise, on les fera jouer une samba, pendant que d'autres devront exécuter un contre-chant. Ainsi, ces deux rythmes pris séparément sont simples, la combinaison de ces deux rythmes fait apparaître une structure qui pourra être complexe. Ils feront ce que j'appelle, une "musique de conversation". »

❷ cf. fiche biographique.

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 310322
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 3/91 - Dépôt légal: mars 1991 - N° d'ordre 910986 - Commission paritaire N° 35.860

Fiche biographique

DANIEL HUMAIR
(né en 1938)

Daniel Humair est né le 23 mai 1938 en Suisse, à Genève.

Sans que le terme soit péjoratif, on peut dire qu'il est aujourd'hui le "doyen" des batteurs de jazz moderne, ce qui lui confère respect et considération.

En fait, ce respect et cette considération existent déjà depuis la fin des années 1950. Ces trente années de contribution à la musique improvisée ont été officiellement reconnues en 1986, quand il a été nommé Chevaliers des Arts et Lettres par le gouvernement français ; en 1987, quand il a reçu le Grand Prix du Jazz par la SACEM, et, en 1988, lorsque les hautes instances du jazz et l'Académie française du disque, lui ont décerné, respectivement le Prix Charlie Parker et le Prix de l'Académie Charles Cros (prix honorifique équivalent à un prix Goncourt). Gagner ces deux prix, c'est très rare, les remporter dans la même année, c'est, normalement, purement et simplement "impensable" !

LE MUSICIEN DE JAZZ

Daniel Humair a commencé à jouer de la batterie dès l'âge de 7 ans. Ces dispositions toutes particulières pour cet instrument l'ont poussé à commencer une carrière très jeune ; déjà, durant son adolescence, il remporte de nombreuses compétitions d'amateurs.

Après une tournée en 1955, après avoir gagné, là encore, un concours au Festival International de Jazz de Zurich, sa carrière prend une toute autre "allure". Il est amené à jouer dans son pays natal, mais aussi en Allemagne, en Belgique et en Suède avant de s'installer, en 1958, à Paris.

C'est à cette époque qu'il commence à travailler avec des figures légendaires du jazz comme Lucky Thompson, Oscar Pettiford, Kenny Dorham et Chet Baker.

En 1959, Daniel Humair forme un trio avec le pianiste français Martial Solal, la première d'une série de collaborations musicales qui les lie encore aujourd'hui.

Entre 1965 et 1967, Humair tourne avec le fabuleux groupe vocal, *The Swingle Singers*. Vers la fin des années 1960, il rejoint l'*European Rhythm Machine* de Phill Wood tout en étant un membre à part entière du trio de Jean-Luc Ponty (à écouter : le merveilleux disque "*Sunday Walk*" sorti chez MPS) et de l'organiste Eddy Louis (autre disque à écouter : le double album *As Trio HLP*, paru chez RCA).

Quoi que fasse Daniel Humair, les critiques sont unanimes : c'est un batteur de talent, le batteur de jazz par excellence des années 1970.

Il collabore de manière ponctuelle avec des artistes tels que Stéphane Grappelli, Georges Gruntz, Jim Hall, Herbie Mann, Lee Konitz et Anthony Braxton avant de former un trio avec le bassiste Henri Texier et le saxophoniste François Jeanneau. On le réclame dans la plupart des "aventures" que l'ensemble des musiciens de jazz français entreprennent.

Il part en tournée en Asie et dans le Middle East et son nom est désormais connu des Américains : rare privilège qui n'appartient qu'aux "grands".

L'une des nombreuses expériences qu'il apprécie particulièrement, c'est celle qu'il a entreprise avec le trio qui rassemble Joachim Kühn, Daniel Humair et Jean-François Jenny-Clark.

Toujours aussi friand d'éclectisme, il mène son propre ensemble où apparaissent des musiciens aussi prestigieux que John Scofield, Bob Berg, David Friedman ou Larry Schneider. A côté de cela, il continue sa collaboration de longue date avec le toujours tout autant talentueux Martial Solal et le non moins remarquable saxophoniste Michel Portal.

Associant son intérêt pour le "visuel" à celui pour l'"auditif", il apparaît dans la production cinématographique et on peut citer, entre autres, *Le Dernier Tango à Paris*. Il collabore aussi avec la télévision : ainsi, longtemps, la France entière l'aura écouté tous les jours sans le savoir, puisqu'il a été l'auteur d'un générique du journal télévisé d'Antenne 2.

MUSIQUE & CULTURE

Contrairement à la majorité des autres batteurs, Daniel Humair s'intéresse de près à l'écriture musicale, ainsi qu'à la pédagogie.

En 1980, il publie aux Editions Alphonse Leduc, une méthode révolutionnaire, le *Drums Book* pour le développement de la batterie.

Durant la décennie 1980-1990, Daniel Humair approfondit son art et en élargit la portée universelle ; sa notoriété internationale s'impose. Outre ses collaborations, déjà citées, avec J. Kühn et J.- F. Jenny-Clark (cf. disque "*Live Théâtre de la Ville*" CMP Records) et avec F. Jeanneau et H. Texier (cf. disque compact "*Akagera*", "Label bleu"), il faut saluer la parution des quatre disques compacts "Label Bleu" enregistrés avec les excellents Enrico Rowa (trompette), Miroslaw Vitous (basse) et Franco d'Andréa (piano).

LE PEINTRE

Parallèlement à sa grande carrière musicale, Daniel Humair poursuit une carrière de peintre abstrait. Il dessine depuis l'âge de 12 ans et a commencé à peindre dès 1962. Son travail de peintre est aussi riche et intéressant que son travail de musicien.

En effet, Daniel Humair travaille sur papier, matériau dont il aime particulièrement le contact et sur lequel il peut à loisir "griffonner", selon sa propre expression, à l'encre, aux crayons de couleurs, à la gouache, à l'aquarelle ou/et l'acrylique.

De par l'aspect qu'a pris son travail, Humair s'est constitué, au fil des années, un vocabulaire qui est aussi un répertoire de formes dont l'originalité s'exprime par un processus de banalisation. Certaines de ces formes sont, pour l'artiste qu'il est, importantes et sont proposées en série (séries de marelles, de germes, de boîtes fermées et ouvertes dont les rabats deviennent eux-mêmes des éléments spécifiques, de serpentins, etc...). En fait, après une sélection qui élimine tout ce qui ne lui semble pas prendre la dimension artistique qu'il souhaite, il utilise les formes qui définissent une certaine "tension" par rapport à l'occupation de l'espace du papier.

On le voit bien, sa démarche est loin d'être iconoclaste et mérite, rien que pour cela, qu'on s'y arrête. Ses œuvres sont exposées un peu partout en Europe et en particulier à Paris (galerie ERVAL, rue de Seine).

Musicien ou Peintre, vous demandez-vous ? Ne cherchez pas, il est les deux à la fois, et plus encore. Un artiste qui n'a pas fini de laisser son empreinte, qu'elle soit musicale ou picturale.

Richard NICOLINI

Dessin sur papier de Daniel Humair

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

Pressing à deux - Triple Hip Trip
Akagera - Sunday Walk

Daniel HUMAIR
(né en 1938)

GUIDE D'ECOUTE

Daniel Humair est certainement l'un des musiciens français de jazz qui a le plus enregistré - tantôt en tant qu'"accompagnateur", tantôt en tant que "leader". Comme chez tout musicien sachant évoluer, au fil des années, l'intensité de sa musique ne fait que suivre une courbe ascensionnelle : l'écoute de son œuvre discographique en témoigne.
Et pourtant, et c'est là que parfois se glisse le paradoxe, si vous écoutez certains morceaux comme *Pressing à deux*, vous aurez bien du mal à dater cet enregistrement. Après tout, une musique dite "évoluée", n'est-ce pas une musique où il est parfois impossible de mettre une date ?

Nous n'apporterons pas de réponse à cette interrogation. Nous nous contenterons de vous apporter quelques éléments de réflexion sur la musique de Daniel Humair, à travers quelques enregistrements qu'il a lui-même sélectionnés, afin, certainement, de vous faire mieux "toucher du doigt" sa musique, qui une fois sur vos platines, est la vôtre...

Pressing à Deux (Humair-Portal)

Ce titre, tiré de l'album *"Surrounded"* chez OWL Records, a été enregistré au studio 105 de l'ancienne ORTF, le 23 novembre 1974. La collaboration entre Daniel Humair et Michel Portal n'est pas nouvelle. *Pressing à deux* est un morceau qui est interprété par ces deux seuls musiciens, comme ils aiment à le faire ; en effet, la formation "réduite" à sa plus simple expression, le duo, "colle" parfaitement à la musique qu'ils revendiquent. Michel Portal tient la clarinette basse, une "double clarinette" (dont il est l'inventeur) et le bandonéon ; quant à Daniel Humair et à sa batterie, ils se livrent à un véritable "combat" contre les sons sortis du tréfonds de la bouche et de la clarinette de Portal.
C'est ainsi que le morceau débute. Il est intéressant de noter, dès les premières mesures, la pulsion rythmique que les deux instruments, à eux seuls, peuvent "insuffler". Immanquablement, le "beat" s'installe et, irrésistiblement, nous ne pouvons que taper du pied ou claquer des doigts.

Cette première mise en condition étant faite, le duo nous propose un passage plus "reposant" ; ce sont les clarinettes de Michel Portal qui seront chargés de cette "opération".

Enfin, D. Humair et ses balais traceront la route au bandonéon qui nous amène jusqu'à la fin de ce "pressing" qui, en réalité, ne sera jamais à deux, tant l'auditeur ne peut faire autre chose que d'y participer. C'est dans une atmosphère tintée de sons de clochettes et de cymbales que les protagonistes terminent ce "pressing à deux" de 4'45 où l'on a de cesse de retenir son souffle.

Triple Hip Trip (Humair)

Tiré de l'album du même nom, *Triple hip trip*, paru chez OWL Record, a été enregistré le 2 janvier 1979 à New-York. Le trio en action sur ce morceau est formé de David Friedmann au vibraphone, Harvie Schwartz à la basse et, bien entendu, de Daniel Humair à la batterie.

C'est dans la lignée d'un jazz que l'on a appelé "moderne" que le trio mené par Humair évolue dans ce titre. La structure est, à peu de chose près (nous verrons pourquoi plus loin), conventionnelle, à savoir qu'il y a une exposition du thème, les chorus du vibraphoniste et du bassiste. Dans le chorus du batteur se mêle la "ré-exposition" du thème (c'est ici que l'on sort de la structure habituellement adoptée). Ce morceau se laisse facilement écouter : il faut dire que le son du vibraphone, pour tout véritable amateur de jazz, est, quelque part, magique.

On se laisse facilement enjôler par la teneur des phrases musicales du chorus de Friedmann. Derrière, la rythmique soutient avec beaucoup de vigueur les envolées du discours des marteaux qui tapent sur les lamelles d'acier du vibraphone. Le jeu de Daniel Humair est à la fois léger, plein d'humilité tout en étant omniprésent, faisant parfaitement corps avec le contrebassiste ; ils échafaudent avec intelligence la charpente rythmique qui sert à soutenir un phrasé assez moderne de Friedmann. Les "paroles" musicales de ce dernier seront idéales pour tous ceux qui voudront sortir des phrasés traditionnels "be-bop". Ici, on sort des sentiers battus, le contenu rythmique de chaque bout de chorus que le vibraphoniste façonne est important. On aurait tendance à penser que chaque note n'a rien à voir avec l'autre, mais en fait, il n'en est rien. Tous les improvisateurs seront conquis, et ce solo de vibraphone est à déchiffrer, en toute priorité !

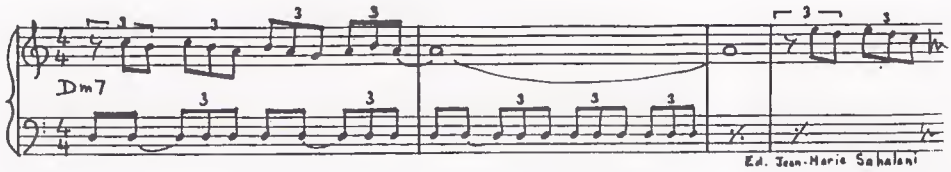
Après une courte reprise "écrite" que les trois musiciens interprètent (à la fin du solo de Friedmann), c'est au tour du contrebassiste de prendre le "flambeau". Son chorus est très court et sert en fait à relancer l'ébauche de la reprise du thème où Daniel Humair interviendra dans un chorus, comme il a l'habitude de nous en offrir. Point de "tambourinage" (*selon son expression, NDLR*), mais une intervention pleine de sensibilité qui, sans aucun doute, convaincra ceux qui n'apprécient guère les solos de batteur.

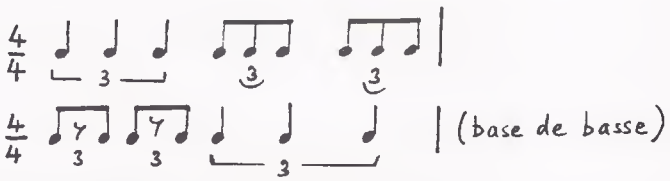
Sans conteste, *Triple hip trip*, ce sont 6 mn de grand jazz, dans la ligné d'un jazz pur, mais "dur" à entendre, en tous les cas, facile à écouter et à apprécier.

MUSIQUE & CULTURE

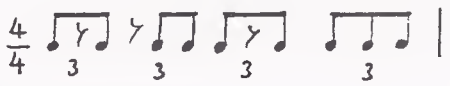
Akagera (Humair)

Issu d'un album portant le même nom. *Akagera* enregistré chez JMS Records dans les studios CBS en octobre et novembre 1980, s'inscrit une fois encore dans un contexte propice à la création d'un certain climat. Le trio formé par François Jeanneau aux saxophones ténor et soprano, Henri Texier à la contrebasse et Daniel Humair à la batterie nous livre, ni plus ni moins, "une merveille" *Akagera* ne peut laisser indifférent et les plus réticents ne pourront pas "résister"

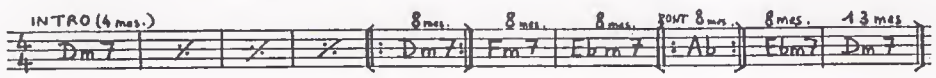
Ce morceau a, que soit volontairement ou non, de fortes consonances "coltranienne" (certainement à cause du son du saxophone soprano, à tout jamais immortalisé par Coltrane).

Au début du morceau, c'est Humair et Texier qui donnent le ton. Ensuite, François Jeanneau "rentre" avec le thème ; la quasi-totalité du morceau se déroule sur cette figure rythmique que joue la batterie, soutenue par la basse :



Sur le pont, la figure rythmique suivante est jouée sur 8 mesures



Voici la grille complète de *Akagera* :



Sunday Walk (Humair)

Ce titre est tiré d'un album où Jean-Luc Ponty est le leader de la formation. Sorti en 1967, l'album porte le même nom que ce titre signé de Daniel Humair, ce qui est un bel hommage que le violoniste rend au batteur. Edité chez MPS, le Jean-Luc Ponty Quartet est formé, mis à part ces deux musiciens, du célèbre contrebassiste au nom tellement long, Niels-Henning Orsted-Pedersen, dont tout connaisseur sait aujourd'hui que sous le pseudonyme NHOP se cache ce talentueux et, à l'époque, jeune danois , le pianiste Wolfgang Dauner est allemand. Ce disque est donc synonyme de réunion et de cosmopolitisme : un Français, un Suisse, un Danois et un Allemand.

Sunday Walk ouvre l'album ; c'est un blues dans sa configuration mais, si, malgré tout, on entend les passages I-IV-V (degrés qui forment la structure du blues), il sont moins apparents qu'à l'accoutumée. Si bien que l'on évolue dans un jazz résolument moderne, sans être *free* (libre). En effet, n'oublions pas que nous sommes en 1967, époque où cette musique est à son apogée.

Après une introduction interprétée par la contrebasse, le thème de ce blues est lancé par le violoniste. Exposé deux fois, Jean-Luc Ponty exécute un merveilleux chorus sur 5 cycles (un cycle blues = 12 mesures). Ceux qui ne connaissent que le Jean-Luc Ponty d'aujourd'hui seront fort surpris. Ici, point de chambre d'échos et de gadgets superflus, point de redondances électroniques ; seulement un son , seules les notes comptent, celles qui ne laissent aucune place à la tricherie et à la facilité. C'est pour tout cela, que vous devez avoir et écouter ce merveilleux album.

Wolfgang Dauner, chez lequel on sent une certaine influence de Bill Evans, se distingue par son toucher. Il est léger, et résulte du choix intelligent des notes qu'il joue. Ajoutée à cela, sa sureté d'exécution démontre bien combien ce pianiste est à sa place dans ce quartet "de rêve"

Il en est de même pour le contrebassiste qui ne se livre à aucune démonstration qui serait jugée dans ce disque comme inopportune. Les notes sont justes, à leur place et ne laissent pas s'installer la lassitude, trop souvent présente lorsqu'un contrebassiste prend la "parole"

Quant à Daniel Humair, son jeu épouse dans les moindres formes la personnalité de chaque intervenant. Il n'y a rien à rajouter, il n'y a qu'à écouter

Richard NICOLINI

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

ISSN 075-2079

Ce numéro est le dernier de votre abonnement: pensez à vous réabonner (voir page 15)

MUSIQUE & CULTURE

mensuel

Série 36 - N° 9 - Décembre 1991 - 38 F - Publication mensuelle

Apollon au siècle des Lumières (Photo Edward Straub)

Mozart — Apollo et Hyacinthus

Le mois même de la disparition de Mozart, il y a deux cents ans, voit la fin de son année-souvenir et du cortège de manifestations musicales qu'elle a suscité: souhaitons que le bilan réel en soit une connaissance approfondie de la musique de Mozart dans le grand public et qu'à l'opulence passagère de cette production de circonstance ne succède pas un oubli très long...

Comme nous vous l'avons annoncé, ce numéro de décembre est consacré à l'intermède musical *Apollo et Hyacinthus*, «comédie latine» composée par Mozart à l'âge de onze ans, et qui

►►►

36
9

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Mozart - *Apollo et Hyacinthus*	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de Mozart et d'*Apollo et Hyacinthus*	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• W.A. Mozart: *Apollo et Hyacinthus* (fiche double)	page 7
FICHE ANALYTIQUE	• L. van Beethoven: *7e symphonie* (fiche double)	page 11
EDITION MC	• Adhésions - Cotisations - Abonnements 1992	page 15
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 19
OFFRES SPECIALES MC	• Des idées pour vos vœux	page 19
	• Le double compact Apollo et Hyacinthus	page 20
INFOS MC	• Stages «musique dans la joie»	page 20
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 96** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG (FRANCE) - Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

n'est, ni plus ni moins, que sa première œuvre lyrique. Ecrite pour quatre voix d'enfants (sopranos et altos) et une voix d'homme (ténor), elle fut donnée lors d'un spectacle de l'Université de Salzbourg (et du lycée qui lui était rattaché), le 13 mai 1767, les trois actes de l'œuvre servant d'intermèdes à une pièce de théâtre en latin.

Les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* présentent une approche active de la musique de Mozart par le chant, le rythme et un montage musical simple à réaliser, suivie d'un aperçu de « Mozart, enfant, compositeur » (sur ses œuvres de jeunesse), puis d'une écoute active de son *Apollon et Hyacinthe* à travers quelques extraits choisis. Des propositions d'écoute dans d'autres partitions de jeunesse de Mozart nous invitent à enrichir et à diversifier notre perception du génie du compositeur.

Dans la fiche analytique *Apollo et Hyacinthus,* notre ami Gérard GEFEN (1) nous fait découvrir de façon plus complète ce petit opéra, mettant en lumière toute sa beauté musicale et dramatique.

Une fiche analytique consacrée à la *7e symphonie* de Beethoven (2) vient en aide aux élèves de Terminales ayant choisi l'option facultative « musique »... mais elle s'adresse à tous nos lecteurs.

Comme d'ordinaire, les suggestions pédagogiques, la bibliographie, la discographie et les corrélats viennent nous orienter dans l'utilisation de ces fiches et nous ouvrir d'autres horizons.

---

(1) Ecrivain, musicologue, producteur à Radio-France.
(2) Elle est signée Xavier Hascher, musicologue, président de l'Association F. Schubert.

Suggestions pédagogiques

1 - Le compositeur (1756-1791):

- Rappelons ce que furent les premières années de Wolfgang Mozart « enfant prodige » : ses proches, ses voyages, la formation qu'il reçoit, ses œuvres... (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche biographique à notre *Répertoire*).
- Soulignons la place privilégiée que tient d'emblée l'art lyrique dans sa vie, ainsi que la prédominance du modèle italien dans ce domaine (cf. fiche technique l'opéra).

2 - Apollo et Hyacinthus (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche analytique):

- La simple écoute d'un extrait de cette « comédie latine » nous donnera la mesure du génie d'un compositeur de onze ans. Nous pourrons replacer *Apollo et Hyacinthus* dans la production musicale de Mozart des années 1766-68.
- L'emploi du latin dans une œuvre scénique pourra nous surprendre : cela nous amène à évoquer la destination pédagogique de ce petit opéra, dont les trois actes s'intercalent entre ceux d'une pièce latine.
- Nous pourrons procéder à l'écoute active de l'œuvre et découvrir toute sa beauté à travers les différents genres musicaux employés par le compositeur : l'ouverture, le récitatif, l'air (en solo, en duo, en trio) et le chœur (qui n'est, ici, formé que de la réunion des solistes).

3 - Concernant les autres œuvres de jeunesse de Mozart:

- Demandons aux enfants de rechercher des titres d'autres œuvres scéniques de Mozart écrites avant l'âge de quinze ans : *Bastien et Bastienne, La finta semplice, Mithridate...*
- L'écoute d'extraits de *Bastien et Bastienne,* par exemple, nous donnera une approche différente du style de Mozart à cette époque, dans une œuvre influencée par l'*opéra-comique* français.
- Notre démarche s'élargira aisément vers : les œuvres de jeunesse de Mozart dans leur ensemble ; les opéras de Mozart ; l'œuvre de Mozart ; les petits opéras ; les « enfants-prodiges » musiciens (Schubert, Mendelssohn, Chopin, Saint-Saëns...).

bibliographie

◇ Yves et Ada Rémy : *Mozart,* Classiques Hachette de la Musique, 1970
◇ Rémy Stricker : *Mozart et ses opéras, fiction et vérité,* Gallimard, 1980
◇ Alfred Einstein : *Mozart,* Gallimard, « Tel », 1991 (réédition de l'édition française de 1954)
◇ Michel Parouty : *Mozart aimé des dieux,* Gallimard, coll. « Découvertes », 1990
◇ Jean-Victor Hocquard : *Les grands opéras de Mozart - La Clémence de Titus* et *Opéras de jeunesse* Aubier Montaigne, 1986
◇ Brigitte Massin : *Le guide des opéras de Mozart,* Fayard, 1991.

discographie

1 - Mozart: *Apollo et Hyacinthus* (1767)

- ◇ E. Mathis, C. Wulkopf, A. Auger, H. Schwarz, A. Rolfe Johnson, Salzburger Kammerchor, Mozarteum Orchester Salzburg, dir. Leopold Hager - DGG 2 IP 2707/129
- ◇ Solistes du Tölzer Knabenchor, Ens. baroque de Nice, dir. Gerhard Schmidt-Gaden - Pavane, coll. CIME n° 4 (seule version conforme à la partition originale)

2 - D'autres œuvres lyriques de jeunesse de Mozart:

- ◇ *Bastien et Bastienne,* Singspiel (1768): Solistes des Petits Chanteurs de Vienne, Orch. Symph. Vienne, dir. Harrer (+ *Lieder*) - Philips 420.163-2
- ◇ *La Finta Semplice,* opéra bouffe (1769): Donath, T. Moser, R. Holl, Rolfe Johnson, Orch. Mozarteum Salzbourg, L. Hager - ORF 3 C8584 3
- ◇ *Ascanio in Alba,* «festa teatrale» (1771): Windsor, Chance, Feldman, Milner, Mannion, Chœur de l'Univ. Paris-Sorbonne, Concerto Armonico, dir. Jacques Grimbert, Adda
- ◇ *Lucio Silla,* opera seria (1772): Schreier, Grubevora, Bartoli C., Kenny, Upshaw, Chœur A. Schœnberg, Tachezi (clavecin), Concentus Musicus Vienne, dir. Harnoncourt - TLD 2 22 92 - 44928-2

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE ET CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

- **MUSIQUE A L'ECOLE:** N° 28 (*Ouverture de la Flûte Enchantée, Sérénade en ut mineur*) et N° 75 (*3 Nocturnes pour 3 voix et 3 instruments*)
- **Fiches biographiques:** ☐ MOZART ☐ les FILS DE BACH ☐ HAYDN ☐ PERGOLESI
- **Fiches historiques:** ☐ Joseph Haydn en son temps
- **Fiches techniques:**
  - LES INSTRUMENTS: ☐ l'appareil phonatoire humain
  - LES FORMES: ☐ l'opéra
- **Fiches analytiques:**
  - MOZART: ☐ *Don Juan* ☐ *Les Noces de Figaro (ouverture)* ☐ *La Flûte Enchantée (ouverture)*
- **Disques:**
  - ◇ MC 2502 L'orchestre de chambre: *Divertimento n° 11* de Mozart
  - ◇ MC 3002 Le Concerto de soliste: *Concerto pour flûte et orch. en ré M* K 314 de Mozart
  - ◇ MC 3005 Histoire de l'Ouverture n° 2: *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart et *Coriolan* de Beethoven

---

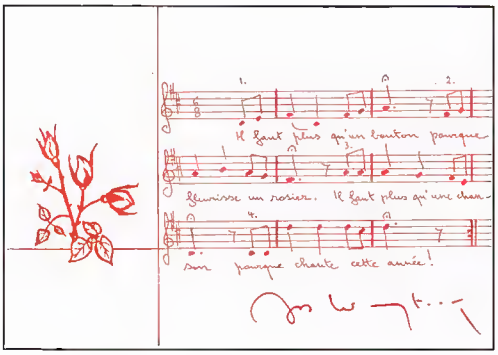
des idées pour vos vœux

avec MUSIQUE ET CULTURE

Deux cartes de vœux *musicales* signées Jos WUYTACK, pour les Adhérents MUSIQUE ET CULTURE

Mozart, Haydn, Beethoven... affectionnaient d'adresser leurs vœux sous forme de petits canons plaisants. Jos Wuytack ressuscite pour nous cette charmante tradition.

La série de 10 cartes de vœux
«Vivre c'est bien!», par Jos Wuytack:
Prix adhérents: 25 F
Prix public: 40 F



La série de 10 cartes de vœux
«Il faut plus qu'un bouton...»,
par Jos Wuytack:
Prix adhérents: 25 F
Prix public: 40 F

Commande à adresser sur papier libre à MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 Strasbourg, accompagnée de votre règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de MUSIQUE ET CULTURE.

PROFITEZ DE L'**OFFRE SPECIALE**

réservée aux Adhérents MUSIQUE & CULTURE

le **double compact**
Apollo et Hyacinthus

le 1er opéra de Mozart,

interprété par les solistes du Tölzer Knabenchor et l'Ensemble Baroque de Nice, sous la direction de Gerhard Schmidt-Gaden (une production Jacques Menet / C.I.M.E.),

au *prix spécial Adhérents*

de **140 F** franco de port

(prix public MC: 180 F + frais de port)

Commande sur papier libre à adresser à MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG, accompagnée de votre règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de Musique et Culture.

informations **musique et culture**

MUSIQUE & CULTURE **FORMATION 1991-92** **musique dans la joie**

CYCLE NATIONAL DE FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE

avec **Jos WUYTACK**

compositeur, professeur à l'Université de Louvain, disciple et continuateur de Carl Orff.

Pour tous ceux qui veulent initier de façon vivante et concrète les enfants à la musique et leur apporter une formation musicale de base en s'appuyant sur l'activité, la sensorialité et la créativité.

Les dates des prochains stages ont été modifiés comme suit:

- **stage de 1er degré:** 8-9-10 février 1992
- **stage de 2e degré:** 16-17-18 mai 1992
- **stages des 3e, 4e et 5e degrés:** l'année scolaire suivante
- **stage de degré supérieur:** pour l'obtention du diplôme: 13-14-15 juin 1992

Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG
Téléphone 88 31 03 22 - N° d'organisme formateur: 42 67 00 37 067 - Code UNAPEC: M 0029

informations **musique et culture**

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 12/91 - Dépôt légal: janvier 1992 - N° d'ordre 913709
Commission paritaire N° 35.860

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE

Série 36 - N° 8 - Novembre 1991 - 38 F - Publication mensuelle

mensuel

Pat Metheny en 1976 *(Photo ECM Records)*

Pat Metheny

—

La guitare jazz

MUSIQUE ET CULTURE se propose de conclure l'année 1991 avec un véritable « feu d'artifice Mozart », en décembre. Au programme: (entre autres) *Apollo et Hyacinthus*, le premier opéra de Mozart, écrit à l'âge de onze ans...

D'ici là, le présent numéro nous invite à découvrir la guitare jazz et un grand musicien de la jeune génération des guitaristes américains: Pat METHENY, né en 1954.

36

8

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Pat Metheny - La guitare jazz	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de la guitare électrique et de Pat Metheny	page 3
FICHE BIOGRAPHIQUE	• Pat Metheny (né en 1954)	page 7
FICHE ANALYTIQUE - GUIDE D'ECOUTE	• Pat Metheny: *Bright Size Life, It's for you, Are you going with me ?, Third Wind* (fiche double)	page 9
FICHE HISTORIQUE	• La guitare électrique	page 13
EDITION MC	• Adhésions - Cotisations - Abonnements 1992	page 15
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	pages 2 et 19
	• Des idées pour les fêtes	page 20
INFOS	• Stages MC - Parutions	page 20
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 95** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG (FRANCE) - Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

Si le saxophone, la trompette, le piano, la contrebasse, la batterie sont perçus du grand public comme des instruments emblématiques du jazz, la guitare – « acoustique » ou plus souvent, « électrique » (1) – pourrait elle aussi prétendre à ce statut, tant elle s'est merveilleusement coulée dans ce genre musical majeur du XX^{e} siècle.

La destinée passionnante de la guitare dans le jazz (avec des ouvertures sur le blues et le rock) nous est contée dans une fiche historique allant des origines à nos jours, en passant par Charlie Christian, Django Reinhardt, Wes Montgomery..., B.B. King, Jimi Hendrix, et mettant en avant les innovations techniques successives apportées à l'instrument.

Héritier de Wes Montgomery, familier des Ornette Coleman, Sonny Rollins, Wayne Shorter, Jack DeJohnette, Jaco Pastorius, Dan Gottlieb, Gary Burton..., Pat Metheny est non seulement un grand virtuose de la guitare mais l'une des figures les plus importantes du jazz contemporain.

Une fiche biographique replace l'évolution de Pat Metheny dans son contexte jazzistique et technique (histoire à suivre, bien sûr...).

Son œuvre nous est présentée dans la fiche analytique – guide d'écoute consacrée à quatre de ses compositions, échelonnées entre 1976 et 1987.

Auparavant, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous convient à une découverte à la fois vivante et approfondie de la guitare jazz, illustrée par l'audition active de quelques morceaux de Pat Metheny et d'autres guitaristes.

Les suggestions pédagogiques nous proposent différentes pistes d'approche et d'exploitation du thème du mois, centrées ou non sur les fiches de ce numéro : la guitare électrique, le jazz contemporain, les guitaristes de jazz... Elles se complètent d'une bibliographie, d'une discographie et de corrélats.

(1) cf. fiches techniques *la guitare* et *la guitare électrique.*

Suggestions pédagogiques :

1 - Concernant Pat Metheny (né en 1954) :

- Comme beaucoup de musiciens de jazz des jeunes générations, Pat Metheny n'est peut-être pas encore suffisamment connu du grand public, notamment des enfants : nous pouvons leur présenter ce grand guitariste-compositeur américain et son œuvre, dans toute sa diversité (cf. fiche biographique).
- Nous proposerons l'audition active de plusieurs morceaux de Pat Metheny (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*, fiche analytique et discographie) choisis dans les différents styles qu'il a abordés jusqu'à présent, tout en rendant sensible son inspiration originale et vivifiante, souvent à la limite du jazz et d'autres styles musicaux.

2 - Concernant la guitare électrique :

- La guitare moderne (« acoustique » ou « électrique ») et son histoire au XX^{e} siècle mériteront une approche vivante et familière (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*) ou plus fouillée (cf. fiche historique) ; la découverte de la guitare électrique dans ses différentes formes motivera aussi les enfants (1).
- Notre approche ne serait pas complète sans des auditions consacrées à plusieurs autres grands guitaristes modernes (jazz, rock, blues...) (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*).

(1) cf. fiche technique la guitare électrique à notre répertoire.

bibliographie

◇ *Le grand livre du jazz*, par Joachim Ernst Berendt, Ed. Le Livre de Poche, 1986.

◇ *Pat Metheny*, par Luigi Viva, Ed. Filipacchi, coll. Jazz, 1990.

◇ *« Method up »*, par Philipp Ganter, Publ. I.D. Music, 1990.

◇ *La guitare, ses techniques, ses styles, ses stars*, par Ralph Denyer, Bordas, 1985.

discographie: Pat Metheny

La presque totalité de ces références existe en compact

◇ Gary Burton: *Ring*, ECM 1051, 1974
◇ Jaco Pastorius: *Jaco*, Improvising Artists Inc. 373846, 1974
◇ Pat Metheny: *Bright Size Life*, ECM 1073, 1975
◇ Gary Burton: *Dreams So Real*, ECM 1072, 1975
◇ Gary Burton: *Passengers*, ECM 1092, 1976
◇ Pat Metheny: *Watercolors*, ECM 1097, 1976
◇ Pat Metheny: *Pat Metheny Group*, ECM 1114, 1978
◇ Pat Metheny: *New Chautauqua*, ECM 1131, 1978
◇ Pat Metheny: *American Garage*, ECM 1155, 1979
◇ Pat Metheny: *80/81*, ECM 1180/81, 1980
◇ Pat Metheny & Lyle Mays: *As Falls Whichita, So Falls Whichita Falls*, ECM 1190, 1980
◇ Pat Metheny: *Offramp*, ECM 1216, 1981
◇ Pat Metheny: *Travels*, ECM 1252/53, 1982
◇ Pat Metheny: *Rejoicing*, ECM 1271, 1983
◇ Pat Metheny: *First Circle*, ECM 1278, 1984
◇ Pat Metheny: *The Falcon And The Snowman*, EMI America 642403051, 1984
◇ Pat Metheny: *Works I* (album compilation), ECM 823270/1, 1984
◇ Milton Nascimento: *Encontros E. Despedidas*, (Polygram 827 638-1), 1985
◇ Pat Metheny: *Song X*, (Geffen 92 4096-1), 1985
◇ Mike Metheny: *Day In Night Out*, (Impulse-MCA 5755), 1986
◇ Pat Metheny: *Still Life (Talking)*, Greffen Records 24 145, 1987
◇ Pat Metheny: *Works II* (album compilation), ECM 837272/1, 1988
◇ Pat Metheny: *Letter From Home*, Greffen, Records 24 245, 1989
◇ Gary Burton: *Reunion*,, GRP 9598-2, 1990
◇ Pat Metheny: *Question and Answer*, Greffen 24 293-2, 1990
◇ Jack DeJohnette: *Parallel Realities*, MCA 2292-57165-4, 1990

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE & CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

- *MUSIQUE A L'ECOLE*: N[os] 25, 38, 41, 50, 57, 69, 71, 76

- **Fiches biographiques:**
  ☐ BASIE ☐ BECHET ☐ COLTRANE ☐ DAVIS ☐ ELLINGTON
  ☐ Les BEATLES
  ☐ HAWKINS ☐ HUMAIR ☐ WALLER

- **Fiche historique:** ☐ histoire de la musique rock

- **Fiche pratique «lexique»:** ☐ termes du jazz

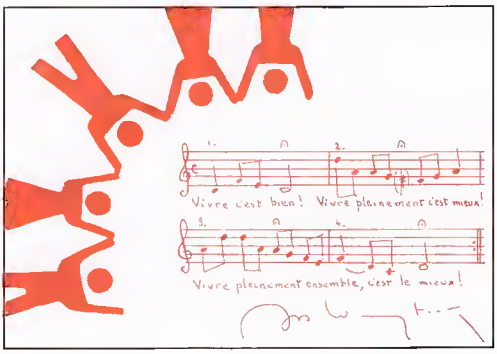
- **Fiches techniques:**
  - «les instruments de musique»: ☐ la guitare ☐ la guitare électrique
  - «le langage musical»: ☐☐☐☐☐ pour une approche du jazz

- **Fiches «le musicien et sa musique»:**
  ☐☐ Ecouter John Coltrane (*Giant Step - Impressions*)
  ☐☐ Ecouter Coleman Hawkins (son œuvre - *Body and Soul*)

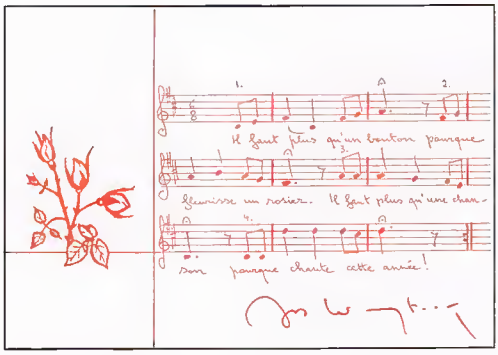
- **Fiches «interview»:**
  ☐ Jean-Louis Chautemps: à propos de John Coltrane
  ☐ Daniel Humair

Deux cartes de vœux *musicales* signées Jos WUYTACK, pour les Adhérents MUSIQUE ET CULTURE

Mozart, Haydn, Beethoven... affectionnaient d'adresser leurs vœux sous forme de petits canons plaisants. Jos Wuytack ressuscite pour nous cette charmante tradition.



La série de 10 cartes de vœux
«Vivre c'est bien!», par Jos Wuytack:
Prix adhérents: 25 F
Prix public: 40 F



La série de 10 cartes de vœux
«Il faut plus qu'un bouton...»,
par Jos Wuytack:
Prix adhérents: 25 F
Prix public: 40 F

Commande à adresser sur papier libre à MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 Strasbourg, accompagnée de votre règlement par chèque bancaire ou postal à l'ordre de MUSIQUE ET CULTURE.

informations musique et culture

MUSIQUE CULTURE **FORMATION 1991-92** **musique dans la joie**

CYCLE NATIONAL DE FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE avec Jos WUYTACK

compositeur, professeur à l'Université de Louvain, disciple et continuateur de Carl Orff.

Pour tous ceux qui veulent initier de façon vivante et concrète les enfants à la musique et leur apporter une formation musicale de base en s'appuyant sur l'activité, la sensorialité et la créativité.

Prochains stages:

- **stage de 1er degré:** 7-8-9 décembre 1991
- **stage de 2e degré:** 8-9-10 février 1992
- **stage de 3e degré:** 16-17-18 mai 1992
- **stages de 4e et 5e degrés:** l'année scolaire suivante
- **stage de degré supérieur** pour l'obtention du diplôme: 13-14-15 juin 1992

Renseignements et inscriptions à MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG
Téléphone 88 31 03 22 - N° d'organisme formateur: 42 67 00 37 067 - Code UNAPEC: M 0029

«Apprendre seul à jouer du saxophone»: c'est possible avec l'ouvrage pédagogique accompagné d'une cassette de **Bruno Totaro**, aux **éditions Josette Lyon** (11 bis, rue Georges Saché - 75014 Paris) - Une réalisation claire, pratique, efficace (Musique de J.-L. Delage et Armando Ghidoni).

Dans la même série: **«apprendre seul la batterie»**, ouvrage auquel nous nous sommes référés dans les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* n° 76: *«à propos de Daniel Humair»*.

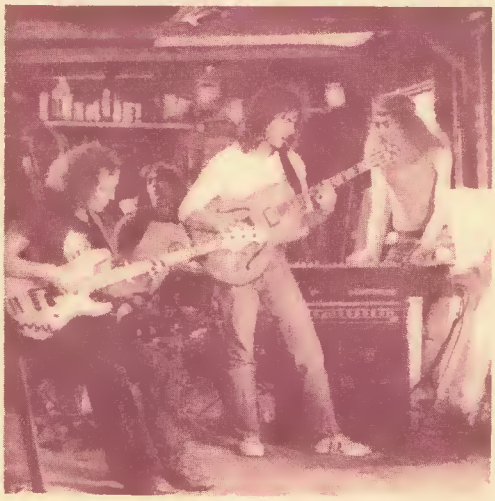
informations musique et culture

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 11/91 - Dépôt légal: novembre 1991 - N° d'ordre: 913184
Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Novembre 1991 - Série 36 - N° 8



Le « Pat Metheny Group » en 1979
(Photo ECM Records)

à propos de la guitare électrique et de Pat Metheny

Avant un dernier rendez-vous de l'année 1991 avec Mozart, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous invitent à une nouvelle approche❶ de l'un des instruments de base de la musique moderne (jazz, blues, rock, chanson...): la guitare électrique. Cette fois, c'est dans le jazz que nous puiserons l'illustration musicale de notre découverte ; en effet, le guitariste américain Pat METHENY (né en 1954), même s'il s'est ouvert à d'autres genres de musique, est principalement un *jazzman*... et aussi un grand virtuose, au style original et enthousiasmant, en constant renouvellement.

En premier lieu, nous allons découvrir l'instrument : montrer la guitare électrique, décrire ses différentes parties, son fonctionnement, la façon dont on en joue..., puis nous écouterons de façon active et vivante quelques morceaux de Pat Metheny et d'autres musiciens en relation directe avec notre démarche.

1 *découvrons la guitare électrique*

Au départ, la guitare était un instrument qui n'était seulement qu'« acoustique » (c'est-à-dire ne faisant appel qu'à la résonance naturelle, sans recours à l'amplification électrique). Polyphonique, facilement transportable, c'est un objet plutôt facile à construire qui a une telle richesse de sons qu'il permet l'approche de nombreux styles. Si bien que la guitare constitue, dans le monde, un des instruments les plus populaires qu'il soit.

a Décrivons l'instrument

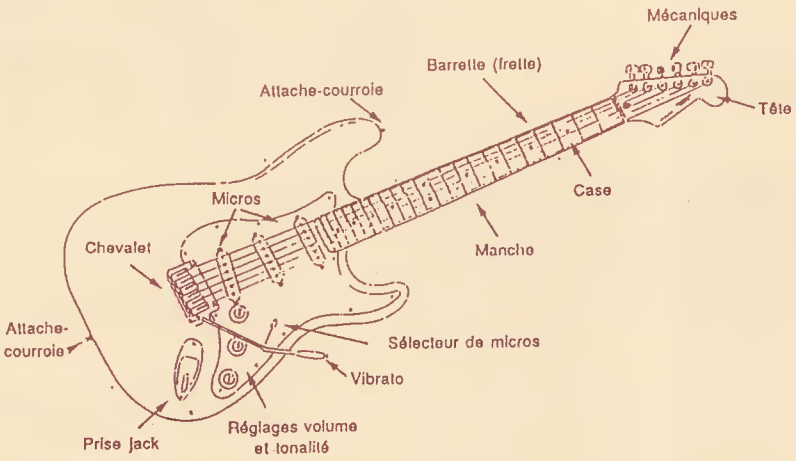
De nos jours, la guitare peut se présenter sous deux formes différentes : Acoustique et Electrique.

- Lorsqu'elle est acoustique, c'est la « caisse » qui fait office d'amplificateur au son des cordes.

❶ cf. ME n° 38 sur la musique rock et fiche technique *la guitare électrique*.

- Lorsqu'elle est électrique, elle a besoin d'un amplificateur fonctionnant grâce à l'électricité. Ce sont les micros disposés à la place de la rosace (qui n'existe pas sur la guitare électrique) qui sont chargés de « collecter » les vibrations des cordes ; ces vibrations sont converties en signal de basse impédance (il est donc impossible de s'électrocuter). Ensuite, ce signal est décodé à l'entrée de l'amplificateur par un pré-ampli (qui permet aussi de corriger le son, la tonalité) en son.

Qu'elle soit acoustique ou électrique, la guitare est composée d'un manche garni de barrettes (ou frettes) en métal et d'une caisse qui lui sert de support et de « résonateur » dans le cas de l'« acoustique » et quelque fois aussi dans le cas d'une « électrique ». Enfin, éléments indispensables, les cordes s'accordent grâce à des mécaniques qui font varier la tension et donc la hauteur des notes qu'elles produisent à vide.



b Comment se servir des mains ?

Généralement, la main gauche est utilisée pour la modification des notes. Cette modification se fait en appuyant sur la corde à des endroits différents du manche.

Pour ce qui est de la main droite, cette dernière doit produire les notes. Pour cela, on attaque les cordes soit avec les doigts, soit avec un médiator (plectre), soit avec les deux.

La technique décrite ci-dessus correspond à un utilisateur droitier. Pour les gauchers, il existe trois solutions :

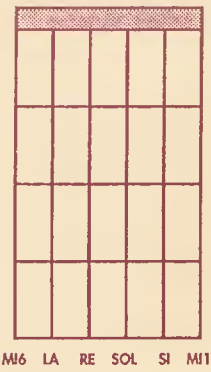
- jouer comme décrit ci-dessus (en somme, essayer de se « transformer » en droitier) ;
- jouer en « gaucher », c'est-à-dire en inversant les mains et donc l'ordre des cordes. Ceci n'est pas sans difficulté, car il faut absolument « tomber » sur une guitare montée pour un gaucher ;
- enfin, jouer à « l'envers », en retournant la guitare sans rien changer à l'ordre des cordes. Pour adopter cette technique, il faut donc créer des positions propres qui n'existent dans aucun manuel...

c Regardons une guitare

Une fois la description faite, montrons une guitare électrique aux enfants et demandons-leur où sont les cordes ? Combien sont-elles ? Où sont les micros ? A quoi servent-ils ?

d Le nom des cordes

Maintenant que la guitare n'est plus une étrangère, dessinons sur le tableau 6 traits verticaux représentant chacun une corde, avec à leur extrémité, le manche. Il va falloir apprende le nom de chacune d'elles.



En fait, les cordes sont, sur la guitare, numérotées en partant de la plus aiguë à la plus grave et produisent à vide, des notes bien distinctes qui sont :

Mi 1 (la plus fine ou « chanterelle »)

Si 2

Sol 3

Ré 4

La 5

Mi 6 (la plus grosse)

Le dernier *Mi* (le plus grave) est situé deux octaves en dessous du premier *Mi* (le plus aigu). Il y a un *Mi* intermédiaire sur la corde de ré à la 2e case.

Contrairement à beaucoup d'autres instruments, la guitare (et les instruments s'accordant identiquement) offre la possibilité d'avoir la même note à deux endroits différents.

Par exemple, si nous jouons sur la corde de *Mi 1* à la première case, nous obtenons un *Fa*. Ce même *Fa* existe sur la corde de *Si* à la 6e case.

Faisons l'expérience avec les enfants. Renouvelons-la avec d'autres notes. Demandons-leur de nous montrer où se trouve la troisième corde (remarquons bien s'ils prennent effectivement la 3e (en partant du bas) ou la 3e en partant du haut (du *Mi* grave). Dans ce cas-là, rectifions l'erreur et expliquons-leur pourquoi ils se sont trompés. Les cordes peuvent être soit en nylon, pour les guitares classiques, ou en métal, pour les guitares électriques. Les cordes graves des modèles classiques (Ré, La, Mi 6) sont, malgré les apparences, en nylon, mais entourées d'un filin d'acier.

e La tenue de la guitare

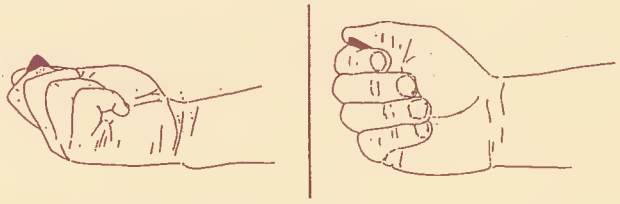
Lorsque l'on étudie la guitare moderne, la position initiale imposée aux guitaristes classiques (emploi d'un repose-pied) est éliminée. On demande au musicien d'être à l'aise, décontracté, seules clefs de réussite pour bien jouer.

Il faudra toujours privilégier le bon sens et tenir compte de sa propre morphologie. De plus, la guitare moderne peut se jouer debout ; ce qui est inconcevable en classique.

f Le médiator

Il est l'apanage des guitaristes modernes. Fabriqué dans une matière composite, il permet d'attaquer les notes de manière latérale.

Le médiator, maintenu de manière très ferme entre le pouce et l'index, devra suivre le mouvement de la main.



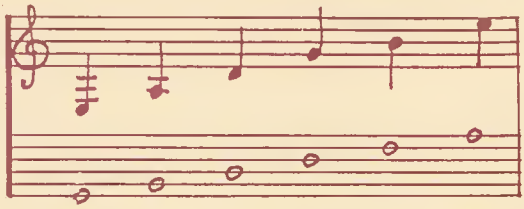
Cela étant, en fait deux écoles s'affrontent :

- l'une, consiste à maintenir son poignet rigide, le mouvement venant de l'avant-bras (technique Al Diméola) ;
- l'autre fait intervenir beaucoup plus le poignet, dont la rotation « aller-retour », permet un dosage toujours plus fin, tout en laissant une large place à la virtuosité (Pat Metheny).

g Pour accorder sa guitare

Sachez que le téléphone donne la note *La*, exactement la même note que ce que votre corde n° 5 devra avoir.

LES NOTES SUR LA PORTEE :
(elles sonnent une octave plus bas que leur notation)

LES NOTES EN TABLATURE :
(0 = corde jouée à vide)

2 *écoutons la guitare de Pat Metheny*

A travers la musique de Pat Metheny ❷, nous essaierons de percevoir les différents sons de la guitare électrique. Si l'on écoute le titre *« Bright Size Life »*, tiré de l'album du même nom (1976), la guitare a un son clair, certains diront « un son jazz ».

- Demandons aux enfants comment ils trouvent ce son ? « Beau » ? « Tendre » ? Par opposition, prenons l'album *OFFRAMP* et faisons écouter aux enfants le premier titre *« Barcarole »*.

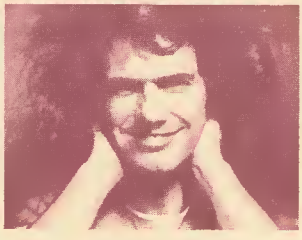


Photo ECM Records

❷ Cf. fiche biographique et fiche analytique - guide d'écoute.

On notera dans ce morceau l'utilisation de la batterie électronique et du Synclavier, faisant partie depuis peu de l'équipement du groupe. C'est une mesure de métronome (160 à la noire) qui introduit la séquence rythmique constituée de deux croches, un soupir, deux croches, une soupir. C'est la guitare de Pat Metheny qui vient phraser sur les harmonies de Lyle Mays.

- Comment les enfants perçoivent-ils le son ? Est-il « normal » ? ! ? S'ils trouvent que le son de la guitare n'est pas normal, il faut leur expliquer qu'il s'agit d'un synthétiseur de son.

  Dans ce cas précis, ils s'agit d'un Synthé Roland GR 300 qui permet de transformer les sons initiaux de la guitare en son « synthétique ». Ces sons sont soit « inventés » ou sont la réplique d'un instrument que la machine copie, imite.

- Les enfants ont-ils bien compris à quoi servait un synthétiseur ?

Sur ce même disque, à la suite même de *« Barcarole »*, vient le morceau *« Are you going with me »*.

Là aussi, l'emploi du synthétiseur est omniprésent.

Malgré cela, est-ce que les enfants perçoivent ce morceau de la même manière que le premier ? Il y a fort à parier que ce morceau leur semblera moins angoissant.

- Est-ce que l'impression du début du morceau reste la même tout au long de ce titre qui dure un peu plus de 8 minutes ?
- Préfèrent-ils le son de la guitare normale (sans synthé) ou avec ? Oui ?... Non ?... Pourquoi ?
- Si le son de la guitare-synthé devait leur rappeler un animal, lequel serait-il ?

Les enfants peuvent dessiner quelque chose en écoutant, tout d'abord *« Barcarole »*, ensuite *« Bright Size Life »*.

Enfin – très intéressant à observer –, la réaction des enfants sur le titre *« Au lait »*, qui en fait suit les deux titres précédents.

Cet album est composé de musique à climats qui sont toujours très expressifs pour les enfants. Il faut en user...

Parmi les albums que nous pouvons tester auprès des enfants, *LETTER FROM HOME*, où la musique est plus « dansante », ou *TRAVELS* qui est enregistré en public.

Sans nul doute, l'œuvre de Pat Metheny est l'une des plus intéressantes à faire découvrir de par son originalité et son éclectisme. Il est l'un des rares guitaristes à avoir placé la guitare ailleurs que dans un rôle d'accompagnateur ou de soliste.

3 écoutons d'autres guitaristes modernes

Voici quelques suggestions d'albums de guitare électrique, parmi lesquels nous pourrons choisir des auditions intéressantes :

◇ Charlie Christian, *« Live sessions »* (1941), Jazz Legacy 500114.
◇ Django Reinhardt, *« Djangologie »*: Pathé-Marconi a édité plusieurs albums sous cette appellation.
◇ George Van Eps, *« Playing four memorable solos »*, Jump Records.
◇ René Thomas, Eddy Louiss, Eddy Clarke, RCA CY 3004.
◇ Wes Montgomery, *« Smokin' at the half note »*, Verve E.M.I. Records (1965).
◇ Barney Kessel, *« Jazz portrait »* RCA (1969).
◇ Marc Ducret (guitariste détenteur du prix D. Reinhardt 1987), *« La théorie du pilier »*, Harmonia Mundi.
◇ Georges Benson, *« Week-end à Los Angeles »*.
◇ Tal Farlow, *« Guitar player (1955-1969) »*, Prestige 24042.
◇ Jimmy Raney, *« Guitaristic »* (1953), Swing 882.
◇ Christian Escoudé, *« Réunion »* (1975), Musica 3003.
◇ Philip Catherine, *« Stream »* (1977), Warner Bros 46149.
◇ Grant Green, *« Feelin' the Spirit »* (1962), Blue Note 4132.
◇ Kenny Burrel, *« 1956-1957 »*, Prestige 24025.
◇ Joe Pass, *« Montreux »* (1977), Pablo 2308212.
◇ Jim Hall, *« In Tokyo 1976 »*, Horizon 3513.
◇ Larry Corryell et John McLaughlin, *« Spaces »*, Vanguard 23002.
◇ John Abercrombie, *« Gateway »* (1975), ECM 1061.
◇ John Scofield, *« Rought House »* (1978), Enja 3033.
◇ Pat Martino, *« Joyous Lake »* (1976), Warner Bros 3300.
◇ Ralph Towner, *« Solstice »* (1974), ECM 1060 ST.

Richard NICOLINI

Les dessins publiés en pages 4 et 5 sont tirés de l'ouvrage *Method up*, par Philipp Ganter, Publication I.D. Music, 1990.

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 11/91 - Dépôt légal: novembre 1991 - N° d'ordre 913183 - Commission paritaire N° 35.860

Fiche biographique

Pat METHENY
(né en 1954)

Photo ECM Records

Patrick Bruce Metheny est né le 12 août 1954 à Lee's Summit, un minuscule village près de Kansas City (Missouri - USA).

Sa rencontre avec la musique a lieu très tôt. Durant leur prime jeunesse, les frères Metheny (Pat et Michael) écoutent très souvent des disques allant de la musique classique au "big band" en passant par la "country music".

A huit ans, Pat se met, à l'aide de son frère, à l'étude de la trompette. Il sait en peu de temps lire et écrire la musique.

Un jour, il entend un disque de John Coltrane : *ASCENSION*. Il en est frappé. Puis, "contaminé" par les Beatles, il commence à écouter du rock. Tout en continuant à étudier la trompette, il s'intéresse à la guitare. A force d'insistance, il obtient sa première guitare électrique : une Gibson ES 140 T 3/4. Son écoute est alors très éclectique : les Beatles, Bach, les Beach Boys, Miles Davis.

Pat Metheny forme son premier groupe : *"The Beat Bombs"* constitué de trois guitares, trompette et batterie. Bien que bon élève, il consacre tout son temps libre à la musique. Il suit son frère dans les *jam sessions* où il peut se confronter à de meilleurs musiciens que lui. Il fonde enfin un véritable groupe de Rock avec un vrai répertoire *(House of rising sun, Wipe out...)*.

En 1967, Pat fait sa première prestation en public dans le *"Unity Band"* local en tant que corniste. Mais il sait que cet instrument n'est pas fait pour lui. de plus, sa configuration dentale pose de sérieux problèmes pour la trompette. Pat porte de plus en plus d'intérêt au jazz ; il entend les disques de Miles Davis, où il découvre une manière inhabituelle de faire sonner les instruments électriques.

En mai 1968, il entend en concert Wes Montgomery (13 jours avant sa mort). Celui-ci le subjugue, le dirigeant définitivement vers le jazz.

Il étudie la guitare jazz avec une ardeur, un courage et une passion peu commune. Entre 14 et 18 ans, il n'écoute plus que du jazz, vouant une véritable adoration à Charlie Parker.

A quinze ans, il joue pour la première fois avec un groupe de jazz, le *"New Sounds Trio"*, un répertoire composé de morceaux de Wes Montgomery, Sonny Rollins.

En 1970, son activité musicale s'intensifie, il fait la connaissance de Chris Brubeck (fils du pianiste Dave) qui le recommande et le fait engager comme bassiste dans une comédie musicale : *Jésus-Christ Superstar*.

Cette même année, il rencontre lors d'une *jam session* Herbie Hancock. A seize ans, Pat Metheny commence à être connu dans le milieu jazz. Il joue tous les jours : chez lui, où il travaille, puis le soir avec d'autres musiciens.

De 1971 à 1972, il se produit en trio dans des clubs et des festivals (Kansas City notamment). Il joue alors avec des musiciens inconnus tels Peter Erskine (batteur du *Wheater Report*).

Le pianiste Dan Haerle rencontré en *jam session* lui conseille d'aller étudier à Miami. Il s'inscrit donc à l'Université de Miami en 1972 malgré quelques réticences paternelles. Il rencontre là les musiciens qui vont marquer sa future évolution artistique, cet endroit étant un creuset des futurs grands noms du jazz (Jaco Pastorius, Dan Gottlieb, par exemple).

En 1973, Pat commence dans cette même université à enseigner la guitare électrique. Il intègre à cette époque *"Kaléidoscope"*, groupe formé par Whit Sidener (saxophone), Dan Haerle (piano), Don Kaufman (basse électrique), Mike Treni (trombone), et Dan Gottlieb (batterie), sorte de pré-*"Pat Metheny Group"* où se joue une musique progressive.

Il rencontre cette année Gary Burton qui garde une bonne impression du jeune guitariste. De retour à Miami, il travaille dans des studios, joue dans des shows (Tom Jones, Lisa Minelli) et participe à de nombreuses *jam session*. En novembre, Gary Burton l'incite à enseigner au *Berklee College of Music*. A 19 ans, il en est le plus jeune professeur. De ses cours sortiront des noms tels que Al di Meola, Chuck Loeb, Emily Remler, Mike Stern. Professeur très apprécié, il brille par sa gentillesse et son sérieux pédagogique.

En 1974, Pat entre dans le groupe de Gary Burton, expérience très enrichissante. Il rencontre également Manfred Eicher, directeur musical de la maison ECM. Celui-ci lui propose d'enregistrer un album en solo, mais, ne se sentant pas prêt, Pat refuse.

Cette même année, sa carrière de professeur prend fin ; il enregistre avec le *"Gary Burton Quintet"* l'album *RING*, et se produit avec un groupe formé de Mick Goodrick (guitariste trop méconnu) et Steve Swallow (basse électrique).

De 1975 à 1976, le trio formé de Jaco Pastorius (basse), Bob Moses (batterie) et Pat Metheny tourne avec un répertoire allant des standards aux compositions personnelles en passant par Ornette Coleman (qu'il admire beaucoup). Cette formation enregistre *BRIGHT SIZE LIFE* où, excepté un morceau (un titre d'O. Coleman), tout est signé Pat Metheny. Il n'a que 19 ans.

En 1976, il enregistre *BASSENGER* chez ECD, avec Gary Burton, Steve Swallow et Eberhard Weber (basses), Dan Gottlieb. Son rôle au sein de ce groupe ayant pris de plus en plus d'importance, on le sent dès lors en possession d'une maturité musicale et de capacités instrumentales adéquates. Le moment est venu pour lui de suivre sa propre route.

En 1977, il fonde son propre groupe avec Lyle Mays au piano, Mike Ritchmond à la basse, Eliot Zigmund à la batterie. Celui-ci ne recueille pas une très grande audience. C'est l'année de son deuxième enregistrement, *WATERCOLORS*, chez ECM, avec Lyle Mays, Dan Gottlieb et Eberhard Weber, qu'il considère comme l'un de ses plus mauvais disque, en partie à cause d'un mixage gâché et peut-être plus encore, d'une "esthétique planante" de Eicher (Patron d'ECM), celle-ci n'étant pas toujours du goût de Pat Metheny. Mais il fera à Oslo (lieu des studios ECM) une rencontre marquante : Egberto Gismonti et Nana Vasconcelos.

Il y découvre le *Digital Delay Lexicon* et l'intègre à son équipement. Petit à petit, le "son Metheny" se fait.

Le *PMG ("Pat Metheny Group")* joue de 1977 à 1979 comme première partie de vedettes tels : Al Jarreau, Larry Coryell, Santana... et remporte chaque fois un vif succès. En 1979, premier enregistrement chez ECM sous l'appellation *PMG* : album perçu comme un vent de fraîcheur en marge des courants, il obtient un vif succès et 250 000 exemplaires sont rapidement vendus. C'est à travers ce disque que prend réellement forme l'étroite collaboration musicale entre Pat Metheny et Lyle Mays.

Tout va alors très vite : il ose sortir un disque en solo *NEW CHAUTAUQUA* (qui marquera le début d'une longue série d'*Awards*(*). Puis il enregistre *AMERICAN GARAGE*, à la consonance plus rock. Les disques se suivent et ne se ressemblent pas. Diverses expériences sont abordées, (citons un enregistrement avec la chanteuse Joni Mitchell).

Pat Metheny améliore considérablement son matériel : de son ampli *Acoustic'134*, le son passe par un *Digital Delay MXR*. Il obtient donc par un savant branchement un signal direct, un second signal retardé de quatorze millisecondes, un troisième de 26 millisecondes et grâce à une réverbération Lexicon, il peut adapter le son aux diverses conditions acoustiques. Il charge le luthier de lui fabriquer toute une série de guitares, chacune ayant une spécificité sonore.

Ajoutons à cette panoplie traditionnelle, le *Synclavier* et le synthétiseur de guitare.

Pat Metheny, artiste perfectionniste, s'intéresse tant au fond qu'à la forme de la musique.

Entre 1980 et 1990, Pat Metheny devient une star mondiale et cela grâce à ses disques. A ce sujet, il déclare : *« Pour moi le disque sert d'élément publicitaire pour amener du monde à mes concerts, contrairement à la plupart des gens pour qui les concerts font vendre des disques, car même les meilleurs enregistrements ne peuvent se comparer à un bon concert. »*

Il est l'un des rares musiciens de jazz à gagner beaucoup d'argent avec sa musique.

Depuis 1970, une dizaine de disques sont sortis et ont apporté chacun une surprise : *OFFRAM* (qui marque l'introduction d'un synthétiseur-guitare et d'un *synclavier* dans la musique de Pat), *TRAVELS* (un double album enregistré pendant plusieurs tournées) ; *FIRST CIRCLE* (qui correspond au début du son que nous connaissons aujourd'hui du Pat Metheny Group) ou même de *SONG X* (disque avant-gardiste en compagnie de l'une de ses idoles, Ornette Coleman), chaque album est toujours chargé d'histoire, de musiciens qui "collent" de mieux en mieux à sa musique.

Citons également : Sonny Rollins, Jack Dejohnette, Charlie Haden, Wayne Shorter, Jim Hall, qui participent à son univers musical.

C'est un travailleur inlassable, ouvert à toutes les formes musicales. Rappelons-nous qu'il a écrit la chanson *This is not America* qui, chantée par David Bowie fait partie de la bande originale du film de John Schlesinger *Le jeu du faucon* (1985). Citons également une collaboration à une série réalisée par Steven Spielberg.

La simplicité, la gentillesse, l'humilité font que l'homme est aussi apprécié que la musique. Citons parmi ses proches : Milton Nascimento, Nana Vasconcelos, bien entendu son propre groupe, en particulier Lyle Nays, et tant d'autres...

Son surnom, "the Iron Man", est dû à sa grande capacité de travail (200 ou 300 jours de travail par an). Bien que devenu célèbre, il lui arrive de jouer encore dans des petits clubs provoquant parfois des problèmes financiers. La somme manquante sort alors de sa propre bourse.

Pat Metheny se situe dans la nouvelle génération de jazzmen, démystifiant un milieu maudit, voir interdit. Il fait en toute simplicité un grand travail pour la musique.

(*) *Grammy Award Nomination*, prix qui récompense le meilleur guitariste de jazz de l'année.

Richard Nicolini

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 36.8/8 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

BRIGHT SIZE LIFE (1976)
IT'S FOR YOU (1981)
ARE YOU GOING WITH ME ? (1983)
THIRD WIND (1987)

PAT METHENY
(né en 1954)

GUIDE D'ECOUTE

"Bright Size Life" est tiré de l'album du même nom (1976)
"It's for you" est tiré de l'album *AS FALL WICHITA, SO FALLS WICHITA FALLS* (1981)
"Are you going with me ?" est tiré de l'album *TRAVELS* (1983)
"Third Wind" est tiré de l'album *STILL LIFE (TALKING)* (1987)

BRIGHT SIZE LIFE, c'est le disque typique du trio dans lequel les musiciens qui évoluent (Jaco Pastorius à la basse et Bob Moses à la batterie) ont chacun une partie extrêmement importante à tenir.

Cet album (ECM) est le premier d'une longue série du jeune guitariste qui est alors agé de dix-neuf ans (voir note fiche biographique). Même si aujourd'hui en l'écoutant, Pat Metheny formule quelques remarques, il reste à ses yeux l'un des meilleurs. Il faut dire que pour un guitariste, la formule du trio est toujours très périlleuse. Il faut s'occuper constamment de la partie mélodique, sans oublier la partie harmonique. (De plus, depuis la disparition de Jaco Pastorius, cet album revêt pour Pat, un caractère particulier...)

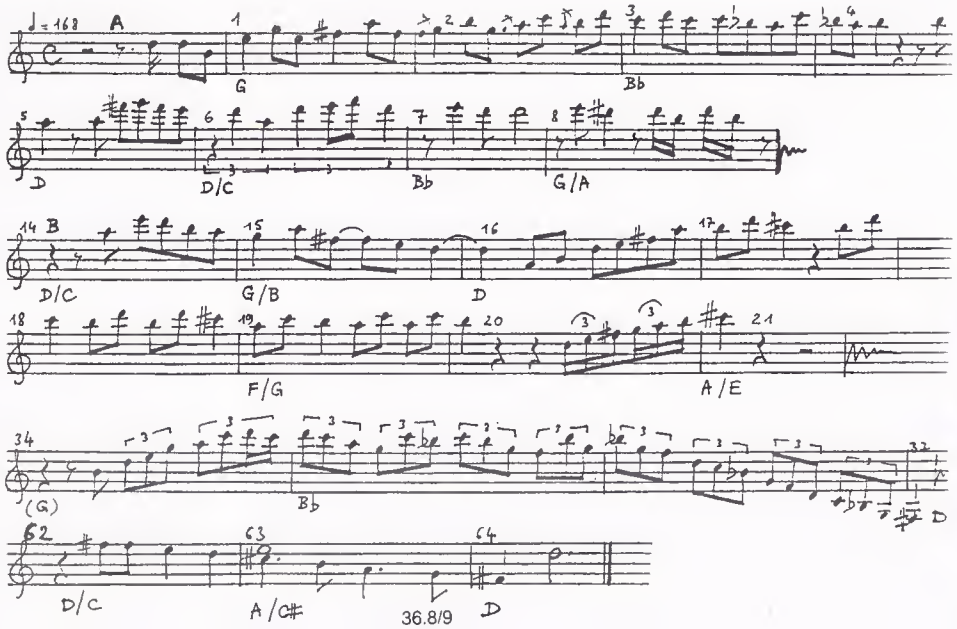
Bright Size Life

Placé en morceau d'ouverture de l'album, sa structure est classique **AABA** (chaque partie faisant huit mesures). Le thème est joué sans introduction par Pat Metheny sur sa Gibson 175.

En ce qui concerne le chorus, il est "pris" sur deux grilles dont la tonalité principale est *ré*. En fait, on peut en proposer une organisation "modale" comme suit (1) :

- les quatres premières mesures de A sont jouées avec les accords de *G* et *Bb* (considérés en mode lydien) ;
- la cinquième mesure est en *ré majeur* (donc traitée en mode ionien) ;
- à l'intérieur de la sixième mesure sur l'accord de *D/C*, Pat joue un accord de 9+ (2) qui vient du mixolydien de *sol* ; la partie A et sa structure se terminent avec les accords de *Bb* (lydien) et *G/A* (*la* mixolydien).

Sur les accords *sus 4* qui sont utilisés dans les quatre premières mesures de B, les notes de l'accord sont jouées avec une exception à la mesure 20 où la gamme de *ré* majeur en triolet de doubles croches crée une surprise agréable, car, la dernière note est un *do dièse*, tierce de l'accord *A/E* (mesure 21). Les mesures 35 et 36 (où une gamme pentatonique mineure de *sol* se résoud sur l'accord *D*) est particulièrement intéressante. De la mesure 45 à la mesure 51, le jeune prodige joue une série de doubles notes en tierces.

Enfin, dans le dernier A, la ligne mélodique semble devenir conclusive et se termine avec une reprise d'une phrase du thème (mesures 63-64). A noter la prestation tout aussi intéressante de Jaco qui se met en exergue dans deux chorus en utilisant comme point de départ la ligne thématique.
La reprise du thème conclut la fin du morceau.

MUSIQUE & CULTURE

AS FALLS WICHITA, SO FALLS WICHITA FALLS revêt un aspect complètement opposé au disque évoqué précédemment.

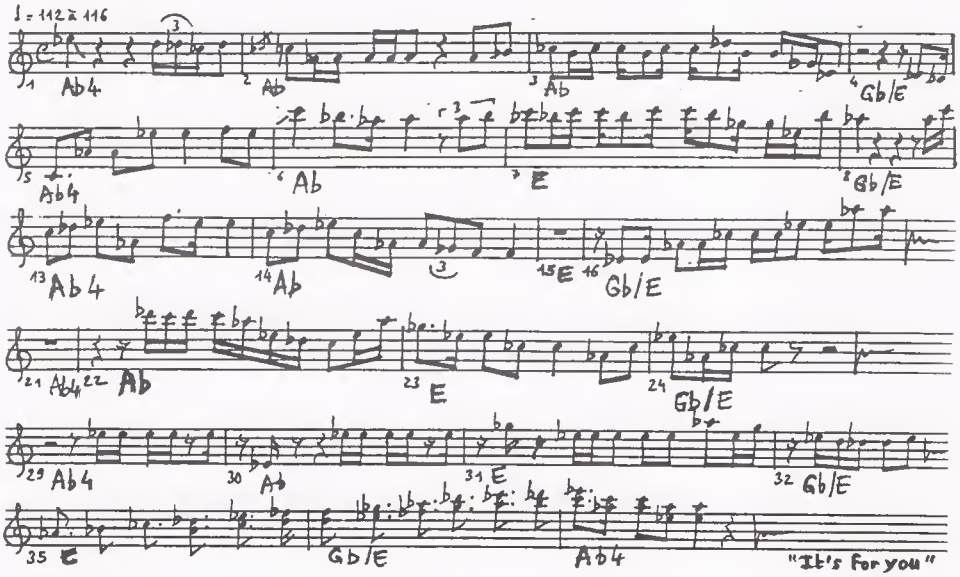
Nous retrouvons un trio (Lyle Mays aux claviers et Nana Vasconcelos aux percussions), mais cette fois-ci la tradition jazzistique est moins apparente. La face A est consacrée toute entière au morceau qui donnera le nom de l'album. l'utilisation du synthétiseur et de la pléthore de percussions par les deux musiciens déjà cités donnent le "champ libre" à Pat Metheny et à son jeu guitaristique tout à fait adéquat à cette musique qui n'est pas sans rappeler parfois Stravinsky...

Sur une rythmique simple, jouée par deux guitaristes (six et douze cordes) en re-recording, le thème est joué par Lyle Mays (AAB) jusqu'à une partie C qui est répétée avec, en plus, la voix de Nana Vasconcelos. Ensuite "entre" Pat Metheny avec une improvisation accompagné rythmiquement par les percussions dont un triangle.

Le solo est fondé sur une structure qui utilise un cycle harmonique de quatre mesures, introduite par une pédale de *Eb*. Colorant et rendant le solo plus expressif, on notera les appoggiatures ascendantes ou descendantes (mesures 2, 6 ...); pour les connaisseurs, elles sont un des caractères distinctifs du langage guitaristique de Metheny.

On remarquera que les idées mélodiques exposées sont très simples et ne sont pas issues d'un phrasé excessivement long. Pat instaure même des pauses dans son discours (mesures 4, 15, 21) afin de rendre plus intelligibles les phrases ainsi séparées. Une idée mélodique dans les mesures 22 et 23 est à signaler ; exécutée en doubles croches, elles lui permettent de passer de *Ab* à *E*.

Pour ce qui est du caractère rythmique, il est accentué par des notes répétées de manière percussive (mesures 29, 30, 31) tandis qu'un déplacement de l'accent rythmique est produit aux mesures 35, 36, 37 par l'utilisation de doubles notes jouées en croches pointées.
Sur cette structure harmonique et sur cette dynamique, le solo se poursuit jusqu'à la fin du morceau.



TRAVELS est un album qui témoigne parfaitement (en bien et en mal), de la manière dont le groupe sonnait à l'époque, affirme Pat Metheny.
Parmi ses morceaux préférés : *"Farmer's Trust, Travels, San Lorenzo* et *Are you going with me ?*". Pour ce dernier titre, Pat Metheny préfère nettement la version du disque *TRAVELS* que celle de *OFFRAMP* qui n'a pas la pulsion qu'il désirait au départ. D'ailleurs, s'il devait choisir quelques titres pour un album "spécial", cette version de *"Are you going with me ?"* figurerait en bonne place. Le musicien dira encore de cet album : « TRAVELS *est pour moi comme un album de photos. Il me permet de me rappeler les moments de nos tournées, les voyages autour du monde que nous avons faits. Il contient des ballades que j'aime de manière particulière, car elles sont le reflet exact de notre musique...* ».

Are you going with me ?

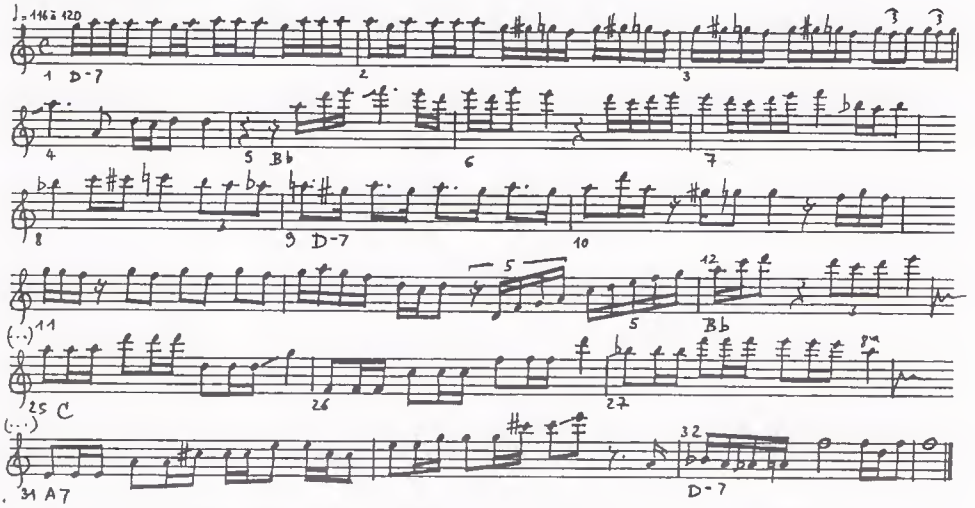
Le morceau commence avec une séquence rythmique de seize mesures. Pendant cette séquence, la guitare effectue une partie sobre mais efficace qui installe le climat. La basse, elle, joue simplement la tonique et la quinte et adopte un schéma rythmique qui n'est pas sans rappeler la *bossa nova* ou la *samba*. La partie mélodique est jouée par l'*Oberheim* (3) que l'on retrouve en fond sonore sous les soli. C'est Lyle Mays qui joue le premier chorus avec un son d'harmonica grâce au *synclavier* (3) utilisé par le groupe depuis l'enregistrement de *OFFRAMP*. C'est l'utilisation du *pitch* (3) qui rend le solo très expressif et donne à la guitare un caractère proche d'un instrument à vent.

En ce qui concerne le solo de Pat, il est exécuté un demi-ton au dessus (ce qui est assez courant dans le *PMG*). C'est ce "glissement" et l'entrée de la guitare-synthé Roland qui renouvellent l'intérêt du morceau et cela, tout en restant dans le schéma harmonique du début. Pour ce solo, Pat utilise le son trom-

pette du Roland 303. Le timbre est assez aigu et Pat ne pense plus en tant que guitariste, mais comme un trompettiste en essayant d'avoir un souffle naturel, comme s'il jouait d'un instrument à vent.

Le chorus qui précède la transcription que nous vous proposons plus loin, commence par un long crescendo. Il utilise un son de hauteur moyenne qu'il fait passer grâce à un *switch* de la guitare-synthé, à l'octave supérieure (cela à partir de la mesure 5).

Pour ce qui est de la tonalité du second chorus, il est élevé d'un demi-ton, ce qui nous mène en *ré* mineur et cette transposition relance en fait parfaitement le chorus de Pat. Notes répétées (mesure 1 et 2), groupe rythmique répété (mes. 2, 3, 9, 11) ; à partir de la mesure 12, une accélération se mêle à un crescendo. Le développement de la phrase (mes. 25 à 27) exploite une cellule rythmique en croches/doubles croches, cellule qui est reprise aux mesures 31 et 32. Le solo aboutit au moment où Pat tourne autour de la note *fa*. A partir de ce crescendo, Pat diminue la dynamique de l'improvisation jusqu'au final.

Sur ce disque évoluent (toujours aux côtés de Pat, de Lyle et de Nana) Steve Robdy à la basse et Dan Gottlieb à la batterie.

STILL LIFE (TALKING), c'est un peu le début d'une autre couleur que l'album *FIRST CIRCLE* avait commencé à donner au groupe. L'album a un caractère de mosaïque de par sa complexité avec une consonance brésilienne qui n'échappera à personne. Le mixage de cet album a été long ; les parties de synthé très travaillées ; la densité harmonique et mélodique est très importante. Bref, c'est un très bel album qui peut être un "départ" pour tous ceux qui voudraient s'intéresser à l'œuvre "méthenienne"...

Choisir un titre pour en parler a été difficile. Malgré tout, d'un point de vue purement guitaristique, le titre *"Third Wind"* nous semble intéressant et riche d'enseignements...

Aux côtés de Pat Metheny et Lyle Mays, nous trouvons Steve Robdy à la basse et contrebasse, Paul Wertico à la batterie, Armando Marçal aux percussions et au chant, David Blamires et Mark Ledfort aux voix.

Third Wind

Ce morceau est très influencé par la musique africaine.

Commençant par un énergique roulement de batterie, un premier "bloc" de thèmes est joué à la guitare et doublé à la voix comme dans beaucoup de morceaux tout au long de cet album. Le tempo est très rapide, pour ne pas dire vertigineux (pratiquement de 300 à la noire !). C'est la Gibson 175 qui est utilisée. Pour les puristes du son, il faut savoir qu'elle a été enregistrée de manière différente dans tout cet album. En effet, deux micros ont été placés en position stéréo devant la guitare, en plus de ses propres micros. Tout cela donne un son plus dynamique, mais avec un peu plus de bruit de fond

Le solo est construit sur les accords du thème et commence par un *break* de huit mesures à vous couper le souffle.

La séquence en croches utilise de nombreux chromatiques (mesures 2,7 et 8) ainsi que des tierces ascendantes et descendantes. Une fois la rythmique entrée, il exécute un court passage sur les intervalles de quinte (mes. 9, 10, 11) et déplace ensuite les accents et arrive même à nous faire oublier la pulsation rythmique, jusqu'à la mesure 23, où il joue à nouveau des noires et redonne la pulsation initiale.

De la mesure 25 à 28, le fragment mélodique joué correspond au *beat* et un accent est mis sur le quatrième temps de la mesure 28. Aux 30 à 35, on retrouve un passage chromatique en croches, suivi d'un passage à caractère un peu plus mélodique ; ensuite, nouveau passage chromatique jusqu'à la fin.

A signaler dans le chorus (partie non transcrite ci-dessous), l'emploi de triades (4), d'un *rif* répété plusieurs fois que Metheny adapte aux changements harmoniques en ne modifiant que les notes qui ne sont pas communes aux accords. Enfin, Pat utilise pour terminer des fragments mélodiques qu'il déplace rythmiquement.

MUSIQUE & CULTURE

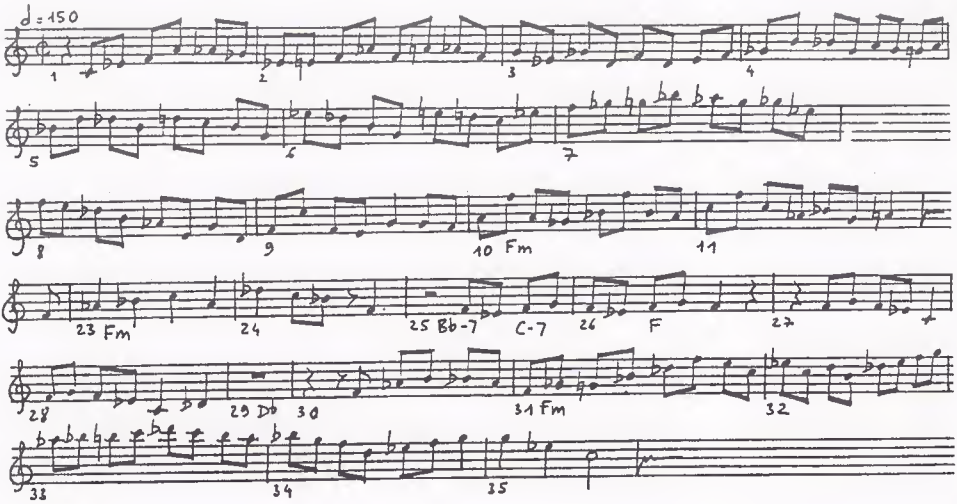



TABLEAU DES MODES CITÉS DANS LE TEXTE
(RAMENÉS A LA "TONIQUE" DO)

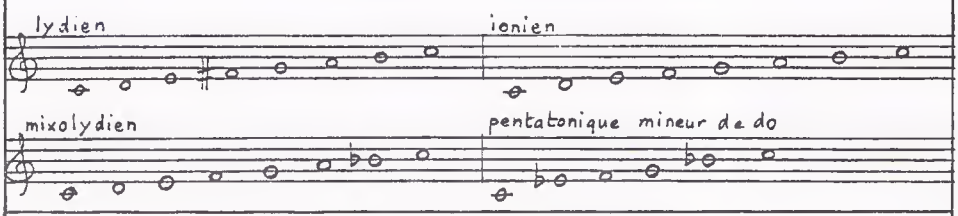


TABLEAU DES NOTES, ACCORDS ET TONALITÉS

Correspondance de notes jazz / musique classique :

A = la	Bb = sib	B = si	C = do	C♯ = do	Db = réb
D = ré	D♯ = ré	Eb = mib	E = mi	F = fa	F♯ = fa
Gb = sol b	G = sol	G♯ = sol	Ab = lab		

Principaux accords et tonalités couramment utilisés en jazz (exemples donnés sur C = do) :

C ou C maj	= do majeur	C – ou C min.	= do mineur
C 7	= 7e de dominante sur do	C – 7 ou C min. 7	= 7e mineure sur do
C ♯ ou CO	= 7e diminuée sur do	C – 7 5 – ou C Ø	= 7e mineure et 5te diminuée sur do
C 7 maj. ou C△	= 7e majeure sur do		
C 9	= 9e de dominante majeure sur do		
C 9 –	= 9e de dominante mineure sur do		
C – 9 –	= 9e mineure et 7e mineure sur do		
C 9 +	= 9e augmentée et 7e de dominante sur do		
C / G	= do majeur sur sol		
C 6	= sixte majeure et quinte juste sur do		
C 6 –	= sixte mineure et quinte juste sur do		
C 6 – 5 –	= sixte mineure et quinte diminuée sur do		
C sus 4	= quarte et quinte sur do		
C 7 sus 4	= quarte et septième mineure sur do		
C 9 7 sus 4	= 9e maj., 7e min. et 4te sur do (équivaut à Bd / C)		

Richard NICOLINI

---

(1) Voir en fin de fiche tableau des modes cités (ramenés à la tonique *do*)

(2) Voir tableau en fin de fiche.

(3) *Oberheim* : synthétiseur *Synclavier* : synthétiseur - ordinateur - séquenceur parmi les plus performant qui existe. *Pitch* : contrôle de la hauteur sonore (cf. notre fiche historique *la guitare jazz*).

(4) Triades : accords de 3 sons.

Bibliographie : *Pat Metheny*, par Luigi Viva, Ed. filipacchi, coll. Jazz (1990).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

LA GUITARE JAZZ
"D'hier à Aujourd'hui..."

L'histoire de la guitare dite "jazz" commence de manière incontestable avec Charlie Christian qui se joignit à l'orchestre de Benny Goodman en 1939. Décédé peu de temps après, en 1942, il a dans ce laps de temps très court révolutionné le jeu de cet instrument. Bien qu'il y eut des guitaristes avant lui (la guitare possède, avec le banjo, l'une des plus longue histoire de tous les instruments de jazz), depuis Charlie Christian, on a le sentiment qu'il y a eu deux guitares différentes : celle jouée avant lui et celle jouée après lui.

Avant sa venue, la guitare de jazz était essentiellement un instrument d'accompagnement rythmique et harmonique.

Le représentant principal du style rythmique plaqué est **Freddie Green**, le plus fidèle de tous les membres de l'orchestre de Count Basie.

Les guitaristes de la tradition néo-orléanaise qui combinent le style plaqué de **Saint-Cyr** et le style arpégé introduit par **Lonnie Johnson** sont **Teddy Bunn** et **Al Casey** ; en tous les cas, ces deux musiciens furent les plus originaux. D'ailleurs, Al Casey s'inscrit plus dans la tradition *Swing* et sa notoriété fut acquise grâce aux nombreux enregistrements qu'il a effectué avec Fats Waller.

Lonnie Johnson eut une influence majeure sur **Eddie Lang** que l'on peut considérer comme étant le guitariste le plus important du *Chicago-style* ; tous deux enregistrèrent des disques ensemble. L'autre guitariste important du *Chicago-style*, c'est **Eddie Condon** qui, lui, est plus influencé par Saint-Cyr.

Jusqu'à la seconde moitié des années trente, il aurait suffit d'entendre tout ce qu'avaient joué ces guitaristes et puis, se rendre en Europe et écouter **Django Reinhardt** pour comprendre combien ce musicien est important dans l'histoire de la guitare moderne. Originaire d'une famille de gitans qui avait voyagé à travers l'Europe, Django est né en Belgique et par son jeu vibrant, on sent toute la sensibilité d'un peuple pour les instruments à cordes. Cet héritage ethnique et l'admiration de Django pour Eddie Lang s'expriment tout à fait à travers la musique du célèbre *Quintette du Hot Club de France* qui ne comptait que des instruments à cordes : trois guitares, un violon et une basse. En fait, Django Reinhardt fut le premier Européen à influencer la scène américaine chez bon nombre de guitaristes.

Le pianiste **John Lewis** reconnut lui-même avoir été influencé par le gitan. Il lui rendit d'ailleurs hommage en composant *"Django* pour sa formation, le *Modern Jazz Quartett*.

Durant les années 1970, de nombreux guitaristes se réclammaient encore de lui. Aux Etats-Unis, **Larry Coryell** et, en Europe, **Christian Escoudé**, **Boulou Ferré** ou le Belge **Philip Catherine** (pour ne citer qu'eux) s'inspirent directement de son jeu.

En fait, le "cas Django" peut amener le public à se poser des questions. En particulier, comment un tel musicien peut-il émerger du monde européen ? Le phénomène gitan, de même que celui des Noirs américains, montre que les minorités ethniques ont souvent été le creuset de grands musiciens.

Cet état de fait est semblable dans les pays sud-américains. Le Brésil, pays pauvre s'il en est, a été le berceau de merveilleux musiciens et dans le cas qui nous intéresse, de grands guitaristes tels, **Baden Powell**, **João Gilberto** ou **Egberto Gismonti** parmi tant d'autres talents.

LA GUITARE ÉLECTRIQUE PREND LE DESSUS

En 1931, le **micro électromagnétique** est mis au point (1). La guitare, jusqu'alors employée à assurer le tempo va pouvoir se faire entendre et prétendre jouer un rôle soliste. **Charlie Christian** va impulser cette nouvelle fonction ; d'autres suivront, tels **Eddie Durham**, **Tal Farlow**, **Les Paul**.

Sur le plan technique, **Charlie Christian** ouvrit de nouveaux territoires en particulier sur l'harmonie et la mélodie. Son jeu a été qualifié de "style anche" car il jouait avec l'expressivité d'un saxophoniste. Harmoniquement, il fut le premier à former ses improvisations non pas sur les harmonies du thème mais sur les accords de passage qu'il disposait entre les harmonies fondamentales.

On peut dire que tous les musiciens postérieurs à Christian portent son empreinte. On peut parler tout d'abord de la génération "post-Christian" avec **Tim Grimes**, **Oscar Moore**, **Irving Ashby**, **Les Paul** ou **Barney Kessel**.

Les Paul au début des années 1950, connut un réel succès commercial avec des enregistrements superposant différentes sonorités de guitares manipulées électriquement. Il fut, bien avant Jimi Hendrix et bien d'autres, le précurseur de la manipulation électrique avec, certes, les moyens de l'époque.

On a tendance à penser que **Barney Kessel** était dans les années 1950 le guitariste le plus vital d'un point de vue rythmique, tandis que **Jimmy Raney**, d'un point de vue harmonique, était le plus intéressant. On qualifia le jeu de **Johnny Smith** comme étant la sonorité la plus subtile

Mais avant Raney et Smith, il y eut **Billy Bauer** qui jouait des accords dissonants et "sautait" d'un accord à l'autre en évitant presque totalement les accords de passage, tandis que Raney, lui, produisait des harmonies riches et nuancées. **Tal Farlow** se situait à l'origine de la lignée de Raney, mais jouant avec

de grandes formations, il disposait de possibilités très différentes de celles de Raney. Au delà de ce que l'on pourrait appeler cette "constellation " Bauer-Raney-Farlow, mais toutefois inspirés par ces derniers, se tiennent d'autres guitaristes de jazz moderne : **Jim Hall**, **Herb Ellis**, le **Georges Benson** des débuts, **Kenny Burrel** et l'un des plus significatifs : **Wes Montgomery**.

Sans conteste, **Wes Montgomery** (qui mourut en 1968) est celui qui apporta le plus à la guitare depuis Charlie Christian. Wes était l'un des trois *Montgomery Brothers* où Buddy était pianiste et vibraphoniste et Monk bassiste. Wes combinait une technique d'octave fascinante et pratiquement inconcevable tant le son était clair. Il a su combiner la tradition blues et celle du Charlie Christian même, lorsque vers la fin de sa vie, il s'adonna à un jazz un peu plus commercial.

En fait, l'évolution de Montgomery illustre bien la manière dont beaucoup de musiciens furent traités par la production et l'industrie discographique. Son producteur n'envisagea que le côté lucratif et brima de manière outrancieuse le guitariste. Vers la fin de sa vie, lors d'une interview, Wes déclara : *« Je suis toujours déprimé par le résultat de mon jeu... »*

L'héritage que laissa Wes Montgomery influença énormément de guitaristes, dont deux qui sont diamétralement opposés : **Pat Martino** et **Georges Benson**. Ce dernier prit une direction musicale très commerciale alors qu'il est l'un des rares musiciens à avoir parfaitement assimilé la technique des octaves. Au début, Benson commença par représenter la grande tradition de la guitare noire. Puis au fil du temps, il devint le guitariste "superstar" qui vend des disques par millions...

Dans les années 1960, il y a trois musiciens qui seront à l'origine de l'explosion de la guitare : Wes Montgomery en jazz, B.B. King en blues et Jimi Hendrix (2) en rock.

En fait, **B.B. King** est sans conteste le père de tous les guitaristes du style rock et de musique populaire des années 1960-1970. En ce qui concerne Wes Montgomery, il a sans doute insufflé une manière de jouer, de se "comporter" face à une grille. Il développe à outrance l'improvisation sur les accords de substitution et son œuvre, bien qu'inégale, est monumentale. Tout guitariste appartenant à la famille du jazz ne peut "éviter" cet immense musicien.

Jimmi Hendrix, né à Seattle, dans l'Etat de Washington en 1947 et décédé à Londres en 1970, fut un avantgardiste, un visionnaire de la guitare "rock" dans sa forme la plus évoluée. Des centaines d'ouvrages lui ont été consacrés et bien des analyses existent pour déchiffrer son jeu, mélange subtil de l'emploi de la pédale wah-wah et du vibrato. La véritable réussite de Jimi consista à ouvrir la musique à l'électronique. Ses rapports avec sa guitare, du moins sur scène, étaient des plus violents.

C'est à partir de ces trois monuments de la guitare que pléthore de guitariste élaborèrent leur style. Parmi eux, **John MacLaughlin**, qui a joué les musiques les plus diverses (du free à la musique indienne), fut l'un des premiers musiciens à se servir de synthétiseurs. Par là même, il ouvrit une brèche entre le rock et le jazz pour créer un nouveau courant : le jazz-rock ou jazz *fusion*. pour n'en citer que quelques-uns (la liste est trop longue) : **Jeff Beck** (chronologiquement l'un des tout premiers), Larry Coryell, Steve Khan, Al Dimeola, Lee Ritenour, Larry Carlton, Alan Holdsworth ou Pat Metheny (1).

Larry Carlton jouait déjà du jazz *fusion* vers le milieu des années 1960 alors que personne n'en connaissait, ne fût-ce que l'expression. A signaler le guitariste de flamenco **Paco de Lucia** qui joue dans des disques et des concerts avec des guitaristes d'obédiances jazzistiques comme **Al Dimeola** et John MacLaughlin.

Parmi les guitaristes de rock qui n'ont pas franchi le pas vers le jazz, nous pouvons noter de manière non exhausive **Eric Clapton**, **Carlos Santana**, **Ritchie Blackmore**, **Jimmy Page** ou **Frank Zappa**.

Les guitaristes qui sont restés dans une tradition de chansons modernes tout en conservant un son acoustique, se situe dans un groupe de musiciens que l'on qualifie de *folk* , **Bob Dylan** étant le plus connu.

Une orientation un peu différente est celle des guitaristes folk-jazz : on peut citer **Alex DeGrassi**, **William Ackerman**, **Ry Cooder** ou **Robbie Basho**.

En ce qui concerne la relation entre la guitare et le *free jazz*, le premier à jouer *free* fut Sonny Sharrock dans les années 1960. Il travailla avec Pharoah Sanders, Don Cherry.

Un musicien que nous abordons plus longuement dans nos fiches (3), **Pat Metheny**, mérite tout spécialement une mention. Issu de la famille jazz, il a, de par son approche musicale, touché à divers styles. Du rock au jazz rock, en passant par du jazz très moderne proche du *free* (on pense à son expérience avec Ornette Coleman), il a su inventer une musique, la sienne. Mais plus important encore, c'est ce qu'il a su faire de l'utilisation du *Synclavier*. Sa musique porte l'empreinte de ce gros matériel en même temps que sa technique, bien qu'il se produise dans des formations réduites (le trio) et y joue du jazz traditionnel.

Pour finir ce panorama qui ne sera pas complet, nous pouvons mentionner quelques guitaristes du *mainstream* contemporain, qui mène du *be-bop* au *néo-bop* via Coltrane : **John Scofield**, **John Abercrombie**, **Ted Dunbar**, **Joe Diorio**, **Scott Anderson** sont les premiers d'une longue liste. Avant de conclure, il convient de ne pas oublier un guitariste comme **Ralph Towner** : ce talentueux musicien commença sa carrière en tant que pianiste et cette "touche" pianistique se ressent dans son jeu guitaristique.

Richard NICOLINI

(1) cf. fiche technique *la guitare électrique*
(2) cf. fiche analytique guide d'écoute *Hendrix Van Halen Dire Straits*
(3) cf. fiche biographique et fiche analytique guide d'écoute

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88 31 03 22
Reproduction interdite 36 8/14 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE mensuel

Série 36 - N° 7 - Octobre 1991 - 38 F - Publication mensuelle

Mendiant jouant de la vielle à roue
(Photo collection Musée de l'Homme, Paris).

la vielle à roue

Biniou, bombarde, harpe celtique, cornemuse, vielle à roue, fifre et tambourin, épinette des Vosges... : voilà autant de noms d'instruments qui évoquent pour nous un riche passé d'ancêtres villageois dépositaires d'un folklore musical ancré dans les traditions locales (1).

Cependant, qui sait aujourd'hui que, non seulement la plupart des instruments populaires anciens sont toujours très joués, mais que leur pratique se développe avec vigueur, que leur répertoire s'enrichit d'œuvres nouvelles, et même que certains d'entre eux s'« électrifient » ? D'autre part, en France, la musette (genre de petite cornemuse) et la vielle à roue se sont dotées, au XVIII[e] siècle, d'œuvres de musique savante très nombreuses et, souvent, de qualité (2).

MUSIQUE ET CULTURE nous propose, en ce début d'année scolaire, de nous intéresser à l'un de ces instruments,

36
7

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• La vielle à roue	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de la vielle à roue	page 3
FICHE TECHNIQUE	• La vielle à roue (fiche double)	page 7
FICHE ANALYTIQUE - GUIDE D'ECOUTE	• Nicolas Chédeville : 2 pièces - 2 bourrées de Basse-Auvergne	page 11
EDITION MC	• Adhésion - Cotisations - Abonnements 1992	page 13
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 17
OFFRE SPECIALE MC	• Pour écouter la vielle à roue	page 18
INFOS MC	• Stages, parutions, annonces	page 18
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 94** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG (FRANCE) - Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

parmi les plus connus : la **vielle à roue**, que nous présente notre amie Françoise BOIS POTEUR, musicienne intervenante en milieu scolaire, joueuse de vielle expérimentée et musicologue avertie.

Dans les pages *MUSIQUE A L'ECOLE*, elle nous invite à découvrir son instrument en commençant par apprendre une chanson populaire française ancienne, ce qui nous amène à un abord aisé de la vielle à roue et à une sensibilisation à son répertoire par des propositions d'auditions actives.

La fiche technique « instruments de musique » examine plus en détail la lutherie de la vielle à roue (sous ses différentes formes), son fonctionnement et ses modes de jeu, sa répartition géographique, les principaux aspects de son répertoire musical...

Une fiche analytique – guide d'écoute propose d'approfondir l'audition de plusieurs morceaux représentatifs des principaux styles abordés par l'instrument.

Une cassette vous est proposée en « Offre Spéciale », comprenant des enregistrements du son de la vielle à roue – « naturelle » et « électrifiée » – et des extraits musicaux (voir page 18).

Des idées d'utilisation coordonnée des fiches du mois ainsi que des suggestions d'approche et d'exploitation différentes complètent ce dossier, avec une bibliographie et une discographie succinctes.

(1) cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* n^{os} 23 et 51.

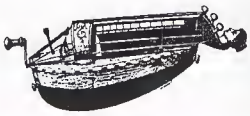
(2) La vielle et la musette de cour ont bénéficié, à cette époque, d'une facture instrumentale, adaptée à ce nouveau répertoire.

à nos adhérents

- Ce numéro de rentrée vous offre dès à présent la possibilité de renouveler au tarif 1991 votre cotisation et votre abonnement pour 1992 (voir page 13) : profitez-en !... mais ne laissez pas passer le délai.

  De plus, vous apprécierez très certainement la facilité apportée par le paiement simplifié par prélèvement automatique, une option qui vous est proposée pages 14 et 15.

- Profitez aussi de votre **Garantie des Musiciens**, *La* GAMU, réservée aux Adhérents MUSIQUE ET CULTURE.
  - Elle annule vos dépenses de santé.
  - Elle compense votre perte de revenus en cas d'incapacité de travail.



Suggestions pédagogiques :

1 - L'instrument (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche technique) :

- Probablement, la meilleure façon de faire connaissance avec la vielle à roue est d'aller écouter un « vielleux » et de lui demander qu'il nous décrive son instrument et nous en explique le fonctionnement. Mais, de nos jours, cette démarche active n'est possible qu'en peu d'endroits; aussi, dans la majorité des cas, faudra-t-il recourir à l'image et au son enregistré.
- Grâce à une iconographie abondante et variée, nous pourrons aborder la facture de l'instrument en mettant en évidence ses particularités (cordes frottées par une roue, instrument à bourdons, présence d'un petit clavier...). Les enfants peuvent être intéressés par les différentes formes de la vielle à roue à travers l'espace (dans toute l'Europe) et à travers le temps (du Moyen Age à nos jours).

2 - Ses musiques (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et guide d'écoute) :

- Le répertoire de la vielle à roue pourra être introduit par une chanson populaire française ancienne (par exemple), donnant lieu, éventuellement, à un montage musical (comprenant un bourdon), une chorégraphie simple, etc.
- L'écoute d'un ou plusieurs morceaux traditionnels à la vielle mettra en évidence les différents plans sonores de l'instrument (mélodie, bourdons, « timbre » percussif) et le caractère à la fois lancinant et fascinant de sa sonorité.
- Le répertoire « baroque » de la vielle à roue sera aisément rattaché aux auditions précédentes. Nous en montrerons, par contraste, la recherche de raffinement, de vivacité et de charme, l'ornementation foisonnante, et mettrons en parallèle le goût du XVIII^{e} siècle pour les instruments à bourdon avec la mode des « bergeries ».
- Cette découverte sonore s'étendra à la musique composée de nos jours pour l'instrument et, si possible, à l'écoute de la vielle à roue « électrifiée ».

3 - Perspectives d'exploitation :

- Les instruments à bourdon : les cornemuses et les vielles.
- Les instruments à cordes frottées : violons, violes, vièles, vielles à roue, etc., à travers le monde.
- Le folklore musical des régions françaises.
- Les troubadours et les trouvères au Moyen Age.
- La référence à la « musette » dans la musique classique occidentale : Couperin, Rameau, Vivaldi, Haydn, Beethoven, Schumann, Brahms...
- Les musiques savantes « à bourdon » : en Inde, dans les pays arabes...

bibliographie (non exhaustive)

◇ Hollinger Roland: *Les musiques à bourdons*, à La Flûte de Pan (55, rue de Rome), 1982

◇ Bricqueville E.: *Notice sur la vielle*, à La Flûte de Pan, 1980

◇ Terrasson A.: *Dissertation historique de la vielle* (1741), chez Minkoff, 1987

◇ Chassaing J.F.: *La vielle et les luthiers de Jenzat*, Aux Amoureux de Science, 1987

◇ Moïses L.: *La vielle à roue: Les instruments de musique populaire en Belgique et aux Pays-Bas*, à La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1986

◇ Conseil Général des Alpes Maritimes: *SANSOUGNA. La vielle à roue dans les Alpes méridionales*, Cahier des Alpes Maritimes n° 9

discographie (non exhaustive)

établie avec le concours d'Alain Swietlik

• Pour les analyses musicales:

◇ En C.D.: *La vielle à roue baroque* - Ed. Pierre Vérany PV. 788052, distribué par AUVIDIS

◇ En cassette: *La vielle à roue baroque*, distribuée par l'association « La vielle dans tous ses Etats» (12, allée du Chèvrefeuille - 36130 Déols - Tél. 54 35 11 77)

◇ En C.D.: Les Brayauds, musiques de Basse Auvergne, *Eau forte* - OCORA Radio France C 559083, distribué par Harmonia Mundi ou par A.M.TA. (BP 169 - 63200 Riom)

• Microsillons 33 T

◇ *L'Art de la vielle à roue* (deux volumes), Michèle Fromenteau - Arion ARN 36.297 et 36.594, distr. Auvidis

◇ *Quatre concerti pour instruments rares* (deux volumes), Michèle Fromenteau - Arion ARN 30.S.152 et 38525, distr. Auvidis

◇ *Berry, airs nouveaux pour des danses anciennes*, écoliers de St-Genest (Gilles Chabenat, Didier Desbruère) - Auvidis AV. 4509

◇ *Vielleux du Bourbonnais*, Bernard et Jean-Claude Blanc, Frédéric Paris - Hexagone 883030, distr. Musidisc

◇ *Chante et vielle*, René Zosso - Chant du Monde LDX 74356 (épuisé)

◇ *Mallotes, Passepieds et autres danses de Wallonie* - Alpha (en discothèque)

• Cassettes:

◇ *Le dernier passage*, musique hongroise à la vielle - OCORA Radio France, distr. Harmonia Mundi

• Compacts:

◇ Mandel quartet: Robert Mandel - Hungaroton HCD 31138 CD (réédition du 33 t)

◇ Grands maîtres de la vielle à roue: Valentin Clastrier - Auvidis A. 6130

◇ *Bleu nuit*, musiques pour vielle à roue: Gilles Chabenat - OCORA C. 559.046, distr. Harmonia Mundi

◇ Patrick Bouffard: *Musiques pour vielle à roue en Auvergne et Bourbonnais* - OCORA C. 560.007, distr. Harmonia Mundi

NB: Bien que certains titres soient épuisés, il est tout de même possible de les trouver en discothèque.

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE & CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

• *MUSIQUE A L'ECOLE:*
N° 6 ☐ ☐ Couperin et la musique instrumentale au XVII[e] siècle
N° 23 ☐ ☐ Chabrier et la Bourrée Fantasque - la bourrée, les instruments populaires français...

• **Fiches biographiques:**
☐ CHABRIER ☐ COUPERIN ☐ RAMEAU

• **Fiches historiques:**
☐ ☐ les clavecinistes français aux XVII[e] et XVIII[e] siècles

• **Fiches techniques «les instruments de musique»:**
☐ ☐ l'accordéon
☐ le violon ☐ l'alto ☐ le violoncelle ☐ la contrebasse ☐ la famille des violes

• **Fiches analytiques:**
CHABRIER ☐ *Bourrée Fantasque*
HINDEMITH ☐ *Concerto p. alto «Der Schwanendreher»*

pour écouter la vielle à roue

MUSIQUE & CULTURE vous propose une **OFFRE SPECIALE** en souscription

réservée aux Adhérents MC

une cassette audio, enregistrée par Françoise BOIS POTEUR (vielle) et Freddy EICHELBERGER (synthétiseur), comprenant:

- la sonorité des différentes cordes de la vielle à roue; la rythmique; une chanson jouée à la vielle;
- la chanson «*Ah, mon beau laboureur*» (voir pages *MUSIQUE A L'ECOLE*);
- des extraits musicaux de plusieurs époques (faisant entendre, entre autres, la vielle «électroacoustique»).

Durée totale: 18 minutes.

Commande à adresser sur papier libre à MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 Strasbourg, accompagnée de votre règlement par chèque bancaire ou postal.

Prix de la cassette (tarif adhérent): 50 FF franco de port.
en souscription – livraison décembre 1991.

MUSIQUE & CULTURE **FORMATION 1991-92** musique dans la joie

CYCLES NATIONAUX DE FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE animés par Jos WUYTACK

pédagogue mondialement réputé, compositeur, professeur à l'Université de Louvain, disciple et continuateur de Carl Orff.

Pour tous ceux qui veulent initier de façon vivante et concrète les enfants à la musique et leur apporter une formation musicale de base en s'appuyant sur l'activité, la sensorialité et la créativité.

- **stage spécial «maternelles»**: 19-20-21 octobre 1991
- **stage de 1er degré:** 14-15-16 décembre 1991
- **stage de 2e degré:** 8-9-10 février 1992
- **stage de 3e degré:** 16-17-18 mai 1992
- **stages de 4e et 5e degrés:** l'année scolaire suivante
- **stage de degré supérieur** pour l'obtention du diplôme: 13-14-15 juin 1992

Renseignements et inscriptions:

MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Tél. 88 31 03 22
N° d'organisme formateur: 42 67 00 37 067 - Code UNAPEC: M 0029

L'association *enfance et musique* met à votre disposition de nombreuses formations adaptées à vos besoins et un catalogue très complet pour l'**EVEIL CULTUREL DE LA PETITE ENFANCE.**

Renseignements: Enfance et Musique - 60, rue de Brément - 93130 NOISY-LE-SEC - Tél. (1) 48 46 32 40.

Sous l'égide de l'A.R.I.A.M., le **Centre de Pratique Instrumentale d'Ile-de-France** lance de nombreuses initiatives à l'adresse des musiciens amateurs: information, journées-rencontre, pratique de la musique de chambre, de l'orchestre...

Renseignements: Centre de Pratique Instrumentale - 9, rue La Bruyère - 75009 PARIS - Tél. (1) 42 85 45 28.

Si Ça Vous Chante!

est une sélection critique de la «chanson jeune public», réalisée par les **Ateliers Chanson de Villeurbanne.**

La *Compilation n° 1* présente 70 disques sous forme d'une fiche détachable par disque.
Prix: 100 francs (frais de port: 18 F).

Renseignements et commandes à l'*Atelier Chanson de Villeurbanne* - 15, rue Louis Adam - 69100 VILLEURBANNE - Tél. 78 03 81 09.

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 9/91 - Dépôt légal: septembre 1991 - N° d'ordre: 912605
Commission paritaire N° 35.860

Les Amusements de Bellone *Les Amusements Palatins*	Nicolas CHEDEVILLE (1705 - 1782)
Deux Bourrées	Musique traditionnelle de Basse-Auvergne

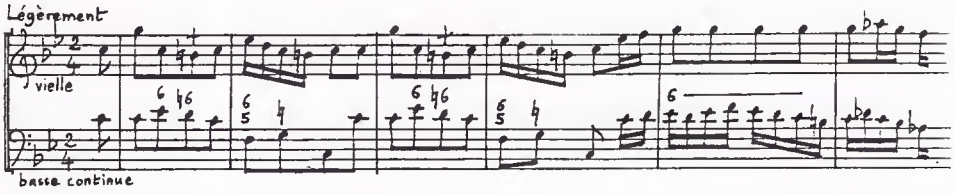
Nicolas CHEDEVILLE (1705 - 1782) est le plus jeune d'une famille de musiciens, pour la plupart instrumentistes à vent et compositeurs, établie à Paris. Ses frères Pierre (1694 - 1725) et Esprit Philippe (1696 - 1762) - le plus célèbre des trois - portèrent l'un après l'autre le surnom de "l'aîné", tandis que Nicolas était surnommé "le jeune". Tous trois ont écrit quantité de pièces, notamment de style pastoral, pour musette, hautbois, vielle, etc., avec basse continue.

Edités en 1735, les *Amusements de Bellone* (1) de Nicolas Chédeville "le jeune" font partie d'un ensemble de plusieurs suites instrumentales, avec les *Amusements Palatins*, les *Amusements champêtres*... dans lesquelles l'auteur fait appel aux instruments à bourdon en vogue à l'époque : les musettes (cornemuses) et les vielles à roue (2), accompagnées par le clavecin.

LES AMUSEMENTS DE BELLONE

Exemple d'une composition pour instruments à bourdons (musette ou vielle) en France dans la première moitié du XVIII[e] siècle, *les Amusements de Bellone* (3) de Nicolas CHEDEVILLE sont une suite de pièces de caractère descriptif ou poétique.

"LES HOUZARTS" (dernier mouvement) :

- une voix de dessus jouée à la vielle
- une basse chiffrée jouée au clavecin

La mélodie (voix de dessus) est gaie, mais surtout entraînante, percutante, on imagine aisément les canons des adversaires se répondant d'un côté à l'autre du champ de bataille.

- Dans la 1[ère] partie (jouée 2 fois) la basse accompagne d'une façon habituelle la mélodie qui expose un thème finissant par une sorte d'écho.
- La 2[e] partie est composée de séries de "batteries" - effet musical que l'on retrouve souvent à cette époque là, notamment chez ce compositeur ; il prend tout de suite beaucoup d'allure lorsqu'il est joué sur des instruments à bourdons.

Au début de cette partie la Basse ne fait que soutenir et accentuer les séries de batteries exécutées à la vielle, mais peu à peu le clavecin lui répond par des batteries devenant de plus en plus longues. Nous avons donc de la part du clavecin :

- 5 réponses courtes, suivies
- d'une réponse plus longue
- 5 réponses courtes
- 1 plus longue
- et enfin une série de batteries qui partent en canon sur celles exécutées à la vielle et qui se terminent sur une note tenue de celle-ci ; mais c'est la voix de dessus qui concluera le mouvement.

LES AMUSEMENTS PALATINS

"LE RETOUR DE MARS" : 1[er] mouvement de cette suite, c'est un prélude très libre.

Il faut rappeler que depuis le Moyen Age il était d'usage, avant de commencer à jouer une œuvre d'exposer le thème par une improvisation très libre sur le plan rythmique. A l'époque baroque certains compositeurs écrivaient eux mêmes le prélude qu'ils souhaitaient entendre jouer en ouverture de leur œuvre, d'autres écrivaient des traités comme celui de J. HOTTETERRE : *"L'Art de préluder sur la flûte."*

Ici, le prélude écrit par N. CHEDEVILLE est tout à fait dans le style des "ouvertures à la française". Il est très intéressant de remarquer que le compositeur considère les instruments à bourdons comme tout autre instrument "noble" de cette époque.

(1) Bellone : déesse romaine de la guerre
(2) cf. fiche technique *la vielle à roue*
(3) Enregistré dans le disque compact **"La VIELLE A ROUE BAROQUE"**, Ed. Pierre VERANY

MUSIQUE & CULTURE

DEUX AIRS TRADITIONNELS DE BASSE - AUVERGNE

Analyse d'airs traditionnels jouées à la vielle, extraits du disque compact de *Musique de Basse Auvergne "EAU FORTE"* par le groupe LES BRAYAUDS, chez OCORA - RADIO FRANCE

La richesse de ces musiques se situe sur un tout autre plan : mélodies courtes, faciles à "retenir", mises en valeur par le mélange de timbres des instruments choisis qui jouent très souvent à l'unisson - tout au moins au début des phrases musicales - se séparant pour finir avec un contrechant (harmonisation à la tierce).

Ces musiques sont souvent des airs à danser, "inventées" (et non composées) d'une manière spontanée par un musicien ne connaissant généralement ni la lecture ni l'écriture musicale.
Cette forme de création musicale était pratiquement la seule qu'on rencontrait dans le milieu de musiciens de bal au siècle dernier (c'est ce qu'on appelle "la tradition orale").

☐ Exemple : **"la bourrée de Thiers et de St Gervais"**

Elle est jouée par de nombreux musiciens au début du XIX^{e} siècle. En 1850 l'Auvergnat Jean-Baptiste BOUILLET, voulant la préserver de l'oubli dans lequel elle devait commencer à être tombée, a voulu la fixer par le biais de l'écriture musicale en l'éditant dans un album. En fait c'est une suite de deux bourrées enchaînées l'une à l'autre. Toute bourrée est faite de deux parties de 4 mesures chacune, chaque partie doit être bissée.

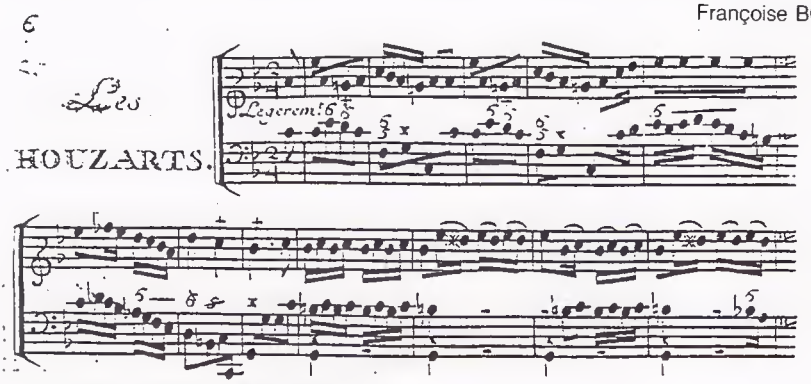
Ici nous pouvons entendre : une **vielle** qui joue, très souvent à l'unisson, la mélodie avec une **musette Béchonnet** (sorte de cornemuse de Basse Auvergne - voir livret du disque) sur une basse (assez rythmée pour la danse) d'un **accordéon diatonique**. Chaque bourrée est jouée entre 3 ou 4 fois de suite.

Ce phénomène de composition musicale spontanée existe encore dans les milieux de musique traditionnelle où l'on rencontre le plus de vielleux de nos jours.

☐ C'est le cas pour la bourrée **"Lève toi et danse"** créée par le jeune vielleux auvergnat Didier CHAMPION. La mélodie est jouée six fois de suite :

- 1ère fois : – les bourdons de la vielle
  – la mélodie jouée à la vielle (sans rythmique) (2)
  – l'accordéon diatonique se rajoute avec des accords rythmant la mélodie.
- 2^{e} fois : – vielle plein jeu (avec rythmique)
  – musette Béchonnet
  – accordéon
- 3^{e} fois et 4^{e} fois : – cornemuse
  – bugle (4)
- 5^{e} fois : – vielle plein jeu
  – musette béchonnet
  – accordéon diatonique
- 6^{e} fois : – vielle plein jeu
  – cornemuse
  – accordéon diatonique
  – bugle

(4) Instrument aigu de la famille des "cuivres doux" : cf. fiche technique *les saxhorns*.

Françoise BOIS POTEUR

Début des *HOUZARTS* de Nicolas CHEDEVILLE
dans l'édition originale (B.N. Paris).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

FICHE TECHNIQUE
les instruments de musique

LA VIELLE A ROUE

SA FACTURE

Descriptif : La vielle est un instrument à cordes montées sur une caisse de résonance de forme variable suivant les époques et les régions. Ces cordes sont frottées par un archet sans fin : une roue montée sur un axe qui est lui-même actionné par une manivelle, main droite du joueur. A sa main gauche : un clavier avec des touches.

Matériau : L'instrument est traditionnellement fabriqué de bois d'essences différentes ; c'est sa forme mais surtout le choix du bois qui fera varier le son d'un instrument à l'autre. *Exemple :* suivant sa qualité, le bois est plus ou moins "sonore", donc le choix du bois de la "table" variera suivant les époques. Au XVIII[e] siècle, contrairement à des instruments de musique comme le violon..., la table des vielles était pratiquement tout en bois dur comme l'acajou : ce seront les sons secs, aigus, qui ressortiront le plus.

Actuellement, dans la confection des vielles, on recherche des sons plus "mœlleux" ; pour cela, on va utiliser des bois de résineux, qui sont en alternance résistants, durs mais aussi "mœlleux". Pour les parties de la vielle qui s'usent comme les chevilles, les touches du clavier, on choisira du bois très dur comme l'ébène. Certaines parties sont parfois en ivoire ou en os (chevilles, boutons, décoration du bord de la "table").

Les ouïes de chaque côté de la "table" ne servent pas du tout à faire sortir le son de la caisse, comme on a l'habitude de le dire, car celui-ci traverse le bois ; mais elles servent à une circulation de l'air dans la caisse de la vielle.

Vielle à roue d'enfant
(Musée instrumental du Conservatoire de Paris)

FONCTIONNEMENT DE LA VIELLE

Le musicien joue soit debout, soit assis, la vielle posée sur ses genoux ; mais, dans les deux cas, elle devra toujours être penchée sur le côté pour que les touches du clavier reviennent en place d'elles-mêmes, au fur et à mesure du jeu. L'instrument devra donc être attaché par une sangle passée soit dans le dos pour la position debout, soit autour des reins pour la position assise.

Traditionnellement la vielle comporte 6 ou 7 cordes :
– 4 bourdons
– 2 ou 3 chanterelles (cordes passant dans le clavier et sur lesquelles on joue la mélodie grâce à celui-ci).

De la main droite, le joueur tourne la manivelle qui actionne la roue. Si l'on "pose" une corde sur la roue, la corde se met en vibration et émet un son. On peut faire entendre plusieurs cordes à la fois.

Les "sautereaux" petites tangentes en bois, arrêtent, lors de la pression d'une touche, les vibrations des chanterelles ; cela produit les différentes notes de la mélodie. (Alors que l'on a besoin de toucher directement les cordes avec les doigts sur un violon par exemple, la vielle comporte donc un mécanisme.)

Le clavier correspond à un octave 1/2 ou 2 octaves, il est chromatique. Les "bourdons" émettent le même son pendant tout le morceau, ils jouent le rôle de "pédale" musicale.

TESSITURE ET ACCORD

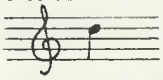
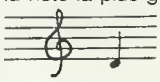
L'accord varie selon les époques et les régions.
- Le plus connu dans le temps et dans l'espace : accord en *Sol - Do* ou *Sol - Ré*.
  Sol veut dire que la "note à vide" (celle qu'on émet en tournant la manivelle sans appuyer sur les touches) est un *sol* de la clé de *sol* 2[e] ligne. Ce sera la note la plus basse de la mélodie, c'est pour cela que la clé appropriée à la vielle (très usitée au XVIII[e] siècle) est la clé de *sol* 1[ère] ligne.

  Si l'on joue de la musique en *Do* Maj. ou en *Do* min. on rajoutera un ou deux bourdons en *Do* : accord *Sol - Do*.

  Si l'on joue de la musique en *Sol* Maj ou *Sol* min. (ou *Ré* Maj. ou *Ré* min.)
  on rajoutera un bourdon en *Sol* (grave)
  on rajoutera un bourdon en *Ré* } accord *Sol - Ré*

MUSIQUE & CULTURE

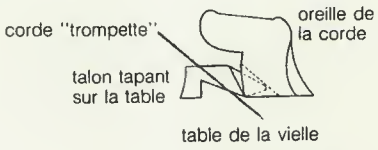
• L'accord en *Ré* - jusqu'à preuve du contraire - est typique de certaines régions françaises depuis la fin du XIX[e] siècle. Les vielles sont donc accordées en *Ré*, c'est-à-dire la note la plus grave de :

– la 1[ère] chanterelle  – La 2[e] chanterelle 

et tous les bourdons seront des *Ré* à différentes hauteurs. On jouera alors en *Sol* Maj. ou *Sol* min. ou en *Ré* Maj. ou *Ré* min.

Nous venons de voir que la vielle est un instrument à cordes frottées avec un clavier et avec une "pédale" musicale les bourdons :
- Petit bourdon
- Gros bourdon
- Mouche

Mais sur le 4[e] bourdon appelé la "Trompette", est adapté une espèce de chevalet mobile, enfoncé dans l'oreille qui supporte la corde. Ce chevalet est appelé le "Chien" ou la "Cigale" en Occitanie...



"Chien" vu de profil

Si en tournant la manivelle, on donne des à-coups avec les doigts, le "chien" tiré par la corde "monte" et son talon retombe sur la table en la percutant. Si on donne ces "coups de poignée" en des endroits bien précis du tour de roue, on obtient une rythmique correspondant à la mélodie que le musicien joue sur le clavier simultanément.

• Quelques noms pour désigner le musicien jouant de la vielle :
- Le joueur de vielle
- Le vielleux
- Le vielleur
- Le vielliste

ou la vielleuse

Pour la différencier de la vièle à archet, la vielle à roue prend 2 l.

• Quelques appellations de la vielle à roue dans les principaux pays où elle est présente :
- Allemagne - Autriche : *Leier, Drehleier*
- Angleterre : *Hurdy-Gurdy* (qui désigne aussi l'orgue de Barbarie)
- Espagne (Galicie) : *Zanfona* ou *viola de rueda*
- Italie : *Ghironda...*
- Wallonie : *Tiesse di dj'va* (tête de cheval)

SON IMPLANTATION GÉOGRAPHIQUE

(Carte établie par le Musée de la vielle de Montluçon)

LÉGENDE :

Organistrum et *Chifonie* ▲
Vielle à colonnettes et ancêtres ○
Vielle en guitare ■
Vielle en luth *

Allemagne : *organistrum* aux XII[e] et XIII[e] siècles
Autriche : *vielles* du XVI[e] au XIX[e] siècle
Hongrie : *vielles* aux XIX[e] et XX[e] siècles
Suède : *vielles* aux XVII[e] et XVIII[e] siècles
Bohème : *vielles* du XVII[e] au XIX[e] siècle
Ukraine : *vielles* aux XVIII[e] et XIX[e] siècles
Russie blanche : *vielles* du XVIII[e] au XIX[e] siècle
Pologne : *vielles* du XVI[e] au XIX[e] siècle
Espagne-Portugal : *organistrum* et *chifonie* aux XII[e] et XIII[e] siècles
vielles "colonnettes" du XVII[e] au XX[e] siècle
vielles "guitares" du XVII[e] au XX[e] siècle
Flandres : *organistrum* aux XII[e] et XIII[e] siècles
vielles "colonnettes" du XV[e] au début du XX[e] siècle
vielles "guitares" au XVIII[e] siècle
France : *organistrum* et *chifonie* : aux XII[e] et XIII[e] siècles
vielles "colonnettes" aux XVI[e] et XVII[e] siècles
vielles "guitares" et *"luth"* du XVIII[e] au XX[e] siècle

SON HISTORIQUE

- Inventée vers le XII[e] siècle en Europe pour accompagner le chant à la quarte ou à la quinte parallèle, la vielle est le premier instrument de musique qui a droit à être entendu dans les églises (mais au siècle suivant, ce sera l'orgue portatif qui le remplacera dans les lieux sacrés). Il s'appelait alors : * ***l'Organistrum***, joué par deux personnes, l'une tournant la manivelle, l'autre actionnant les "tirés" du clavier pour faire entendre les notes de la mélodie. Ce ne sera que vers la fin du XIII[e] siècle que ceux-ci seront remplacés par des touches. L'instrument deviendra plus petit, changera de forme (parallélépipède rectangle) : * ***la Chifonie***, et sera joué par les musiciens ambulants.

- A la Renaissance, * ***la Vielle*** a pris une forme trapézoïdale et sur un de ses bourdons a été adapté le principe d'un petit chevalet mobile : le "chien". Celui-ci existait déjà sur un instrument connu à l'époque : la "trompette marine". Ce bourdon prendra alors le nom de "trompette". La vielle deviendra un instrument à danser par excellence grâce à sa rythmique.

- A la fin du XVII[e] siècle, en France, la mode des "bergeries" remettra à l'honneur les instruments à bourdon comme les cornemuses et la vielle à roue. C'est plus particulièrement, sous la Régence de Louis XV que le renouveau de la vielle sera le plus important :
  - Les nobles découvrent et adoptent cet instrument de mendiants.
  - Des luthiers apportent des améliorations à son organologie. Ainsi évoluent :
    - sa forme (ils montent des vielles sur des corps de guitare et de luth, deux instruments tombés peu à peu en désuétude.)
    - son matériau (choix des essences de bois), mais surtout
    - son équilibre sonore et la justesse de son clavier.
  - Comme tous les nobles, pour "être à la mode", délaissent leur instrument habituel -le clavecin- pour jouer de la vielle, des maîtres de musique se mettent à l'enseigner, des compositeurs adaptent et harmonisent pour elle des airs à la mode et lui écrivent des œuvres pastorales.

- Malgré ses "ennemis", la vielle prend pendant toute la première moitié du XVIII[e] siècle de plus en plus d'importance ; des compositeurs célèbres à leur époque tels que Nicolas CHEDEVILLE, BÂTON, BOISMORTIER lui destinent des œuvres "hautes en couleur". Le compositeur M[r] NAUDOT ayant refusé très longtemps d'écrire pour elle, s'est enfin décidé après avoir écouté un vielleur virtuose renommé à son époque : M[r] DANGUY.

  Nous avons retrouvé des cahiers de musique où les vielleurs recopiaient leur répertoire musical et nous nous apercevont qu'ils jouaient tout autant des œuvres de COUPERIN, RAMEAU, PURCELL, HAENDEL, que des vaudevilles, brunettes, contredanses ou menuets à la mode.

  Cet âge d'or de la vielle a duré toute la première moitié du XVIII[e] siècle, allant en s'atténuant jusqu'à la Révolution. L'engouement des nobles pour les instruments à bourdon est spécifiquement français et dans le patrimoine musical des autres pays européens, on ne retrouve pas d'œuvres écrites particulièrement pour eux.

* Voir carte ci-après

MUSIQUE & CULTURE

- Après la Révolution, les vielles qui n'ont pas été détruites (car elles représentaient l'image de la Noblesse) se sont retrouvées dans les campagnes françaises. Alors qu'au XVIII[e] les luthiers étaient pour la plupart établis dans la capitale (malgré une fabrication locale assez importante, toutefois, en Normandie), au XIX[e] siècle, des fabricants régionaux ont pris la relève. Ex : l'atelier "Pajot" de JENZAT en Bourbonnais.

- La seconde moitié du XIX[e] siècle a vu, en France, un intérêt croissant pour les airs (chansons et danses) populaires, campagnards. Des "folkloristes" comme TIERSOT, MILLIEN, ont collecté et édité ces airs. Les "Sociétés de Musique" fondées vers la fin du siècle ont remis à l'honneur, dans certaines régions, la vielle et la cornemuse : comme le Berry-Bourbonnais, certaines régions d'Auvergne... Ces Sociétés deviendront au début du XX[e] siècle des "groupes folkloriques", qui prendront de l'expansion au début de la seconde guerre mondiale, car l'idéologie du Régime de Vichy était fondée, entre autres, sur les différences culturelles de chaque région française.

- Les instruments populaires comme la vielle ont joué un grand rôle, ils ont été peu à peu détrônés par le saxophone, la clarinette, l'accordéon... Dans les années 70, un besoin de "retour à la campagne" s'est fait sentir : c'est le phénomène "folk". Les jeunes recrues des groupes folkloriques, chez qui la vielle était un symbole, ont fait évoluer :
  - sa technique (d'où une meilleure musicalité)
  - son répertoire
  - sa lutherie.

- Une nouvelle génération de luthiers est née, elle s'est tournée :
  - soit vers la recherche de la lutherie du XVIII[e] siècle
  - soit vers l'adaptation de cet instrument ancien à notre goût musical actuel en l'électrifiant : c'est la ***Vielle électro-acoustique*** dont on peut transformer électroniquement le son.

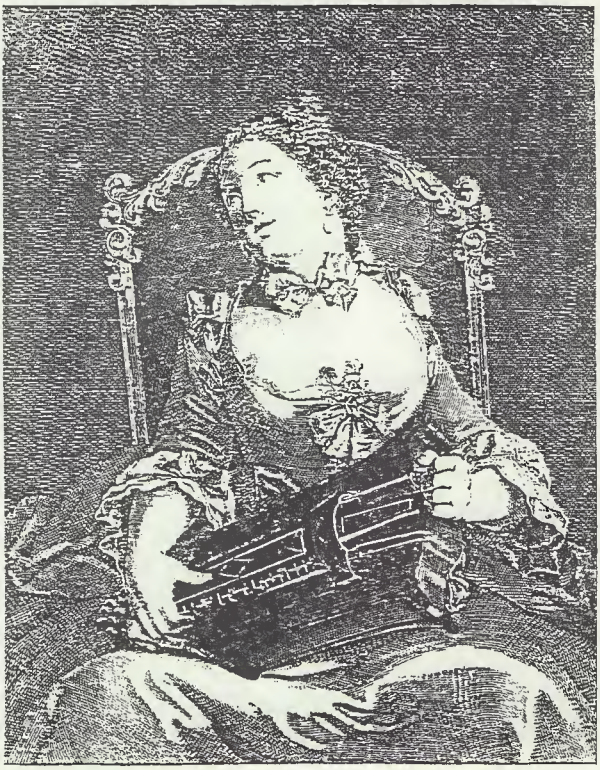
  En 1977, la vielle est enseignée pour la première fois dans une Ecole Nationale de Musique, celle de Châteauroux (36) ; dès lors les classes se sont multipliées. C'est un phénomène qui a relancé la vie musicale de cet instrument.

Conclusion

La vielle - instrument de musique très ancien - inventée pour jouer de la "musique modale", a toujours gardé son accord initial qui date du Moyen-Age (accord à la quarte et à la quinte).

A une époque (XVIII[e] siècle) où la musique tonale avait fini par prendre le dessus sur la musique modale, la vielle a su se faire "reconnaître" en s'adaptant au goût et à l'esthétique du jour. A l'inverse des "instruments anciens", elle ne s'est jamais arrêter de "sonner".

Sa longue histoire prouve que c'est un instrument qui a une forte personnalité, car très complexe.



Dame de cour jouant
de la vielle à roue
(début XVIII[e] s.)

(Musée de la vielle à roue de Montluçon)

Françoise BOIS POTEUR
et l'association "La vielle dans tous ses états"

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Octobre 1991 - Série 36 - N° 7

Un groupe symbole du « folk » français dans les années soixante-dix : « La Bamboche » *(Photo X).*

à propos de la vielle à roue

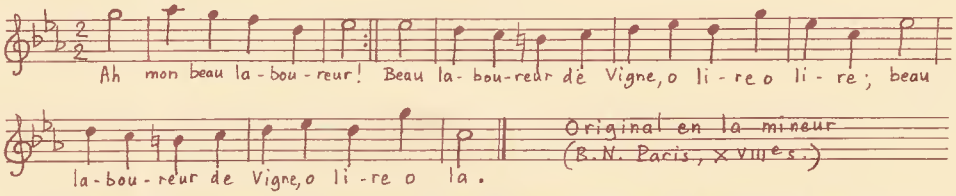
Après l'accordéon, un instrument d'apparition récente – dont l'origine populaire ne l'a pas empêché d'avoir aussi une « carrière » bourgeoise et aristocratique – (cf. MC n° 36.5-6 de mai-juin 1991), les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* récidivent, en quelque sorte, avec un autre instrument populaire, mais beaucoup plus ancien que l'accordéon : la vielle à roue.

Si, dans notre imaginaire collectif, la vielle à roue représente l'un des principaux symboles du folklore paysan en Europe, force est de constater que l'instrument échappe souvent à ce cliché, comme nous allons pouvoir le découvrir (cf. les paragraphes *2* et *3* ci-après et notre fiche technique « instruments »).

Le chant va être le moteur de notre découverte : une ancienne chanson française, point de départ d'une activité musicale et chorégraphique.

Une approche de la vielle à roue à travers sa facture instrumentale et des propositions d'écoute active complètent nécessairement cette démarche, que nous devons à la vielliste et musicologue Françoise Bois Poteur et à l'association « La Vielle dans tous ses Etats » ❶.

1 *dansons et chantons*

« *AH MON BEAU LABOUREUR* », chanson à danser.

Que ce soit pour les chansons ou pour les musiques de danses, la plus grande partie du répertoire « traditionnel » du XIX^e siècle découle directement des airs du XVIII^e siècle. La seule différence, c'est qu'au XIX^e,

ces musiques sont devenues régionales (typiques d'une ou plusieurs régions), elles sont restées vivantes dans les campagnes, alors qu'au siècle précédent, elles étaient d'une manière générale, populaires, connues aussi bien à Paris que dans toutes les régions.

Des « professionnels » ont toujours existé dans le milieu des musiciens, alors que le chant était un acte social, beaucoup plus répandu, que ce soit chez les Nobles que dans le peuple. Ce phénomène était identique pour la danse. Ici, nous avons choisi une chanson à danser, ce qui veut dire que la danse accompagnait obligatoirement le chant, comme cela existait encore au début de notre siècle dans les régions où la tradition est restée longtemps ancrée, comme la Bretagne, le Berry-Bourbonnais, le Béarn...

Le meneur de la danse entonnait seul chaque couplet et tous les danseurs reprenaient en chœur.

a la danse :

C'était une danse « en chaîne ouverte » (qui peut se fermer en un rond, mais elle doit obligatoirement évoluer vers la gauche) avec un pas de *branle* (qui date de la Renaissance). Sur la partie (bissée), nous avons un « branle double » et sur la 2e partie, « deux branles simples ».

Ce mélange « branle double » et « branle simple » dans une même danse est appelé « *branle coupé* ».

Le « branle double » est constitué d'un double à gauche et d'un double à droite.

1re partie bissée :

Double à gauche = 3 pas et 1 assemblé

G ou D : avec appui
g ou d : sans appui ou assemblé

- 1 grand pas du pied gauche
- le pied droit rejoint le gauche
- 1 grand pas du pied gauche
- le pied droit rejoint le gauche.

Puis dans le Bis : même pas vers la droite = « Double à droite »

2e partie

Deux « branles simples » constitués d'un Double à gauche.

et un simple (un seul pas) à droite.
Le tout deux fois.

Mais tous les pas vers la droite sont plus petits (presque du sur place) pour que la chaîne évolue peu à peu vers la gauche.

b les paroles :

Les paroles traitent d'un sujet typique des chansons traditionnelles (fin du XIXe) de toutes les régions françaises, alors que l'édition que nous avons en notre possession (voir ci-joint) date de la fin du XVIIe siècle et elle fait encore partie des chansons traditionnelles dans certaines régions.

c la partition originale :

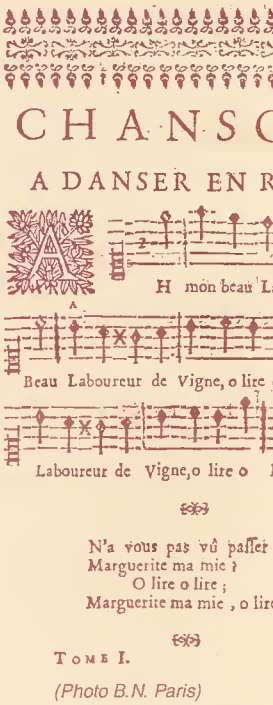
A noter : la clé d'Ut 1re ligne.

La chanson est notée ici en *la* mineur, mais ce qui est important c'est qu'elle soit toujours en « mode mineur », la tonalité choisie n'a aucune importance, elle varie suivant la tessiture de la voix ou des instruments.

Dans l'enregistrement proposé (voir notre Offre Spéciale dans MC 36.7), les bourdons de la vielle étant en *do*, elle est ainsi en *do* mineur.

Pendant très longtemps et entre autres au XVIIIe siècle, les instruments de musique n'étaient pas tous accordés à la même hauteur. Il est d'usage actuellement d'interpréter la musique baroque en *la* 415 au lieu de *la* 440, ce qui veut dire 1/2 ton en dessous de la hauteur choisie pour la musique de nos jours.

L'enregistrement ci-joint est donc en *la* 415 (ce qui veut dire que la fréquence de vibration correspondant à ce *la* est de 415 Hertz).

Vielles à roue et cor
en France v

(Photo B.N. Paris)

emuses: une image du renouveau
ers 1900. *(Photo CENAM)*

Les joueurs de vielle de tous temps ont enrichi continuellement leur répertoire:

- soit par des airs populaires,
- soit par des compositions pour cet instrument,
- soit par des adaptations d'œuvres de compositeurs connus comme Couperin, Händel, Vivaldi.

C'est donc grâce aux partitions manuscrites ou éditées de ces vielleurs, que l'on peut aisément redécouvrir des airs populaires comme cette chanson.

2 découvrons la vielle à roue

(Voir aussi notre encadré en dernière page).

La vielle à roue ❷: instrument du diable, instrument des anges, instrument des mendiants, instrument des nobles, instrument campagnard... la vielle est tout cela à la fois, depuis sa naissance au Moyen Age jusqu'à nos jours.

La vielle est un instrument à cordes frottées par un archet sans fin: la roue. Inventée au Moyen Age pour accompagner le chant dans les églises, son organologie évolue tout le long de sa vie pour devenir instrument à danser.

Instrument très complexe, la vielle à roue possède une forte personnalité. Sans changer son fonctionnement de base, elle a toujours su s'adapter au goût esthétique du jour.

On l'adore ou bien elle dérange, mais elle ne laisse en aucun cas indifférent. Cela doit être dû à l'ambiance sonore qu'elle crée autour d'elle grâce au son continu, obstiné, envoûtant:

- de ses bourdons qui engendre une multitude de sons harmoniques;
- de la mélodie qui vient s'y rajouter et, lorsque le climat est installé,
- de sa rythmique qui vous donne envie de danser.

Instrument très souvent critiqué à toutes les époques et dans tous les pays d'Europe où il a existé, il a aussi toujours eu beaucoup d'amis pour le défendre puisqu'il vit toujours et n'est pas prêt de mourir.

3 Nicolas Chédeville, dit le cadet

Né à Sérez (Eure) en 1705, Nicolas CHEDEVILLE ❸ fut sans doute initié à la musique par l'entremise de son grand-oncle et parrain Louis HOTTETERRE. En 1725, il signe son entrée à l'Opéra où les registres le mentionnent hautboïste et joueur de musette. Simultanément il est engagé par la troupe des Grands Hautbois, dont il devient membre attitré en 1732.

Sa carrière se déroule exclusivement entre ces deux pôles artistiques.

Il ne se sépare en effet de l'orchestre de l'Opéra qu'en 1748 et ne démissionnera des Grands Hautbois qu'en 1780.

Chédeville compose ses premières œuvres à partir de 1729. Il fournit un répertoire uniquement axé sur la musique instrumentale. Professeur émérite de la musette, il édifiera de nombreuses œuvres réservées à cet instrument (Amusements Champêtres) ou à la vielle, comme ses *Amusements de Bellone* ❸ et *Amusements Palatins* ❸. Sonates et recueils de circonstance ornent ainsi son catalogue instrumental. Il adaptera enfin sur le tard quelques pièces du répertoire (Vivaldi, Dall'Abaco) pour la musette ou la vielle, accordant aux deux instruments leurs lettres de noblesse respectives.

Ce compositeur, comme tous ceux de son époque (à quelques exceptions près) a volontairement confondu les deux instruments à bourdons (musette et vielle); cela entraîne que le répertoire de ces instruments est « interchangeable »; mais le musicien ne l'interprétera pas de la même manière suivant qu'il le joue sur une vielle ou sur une musette.

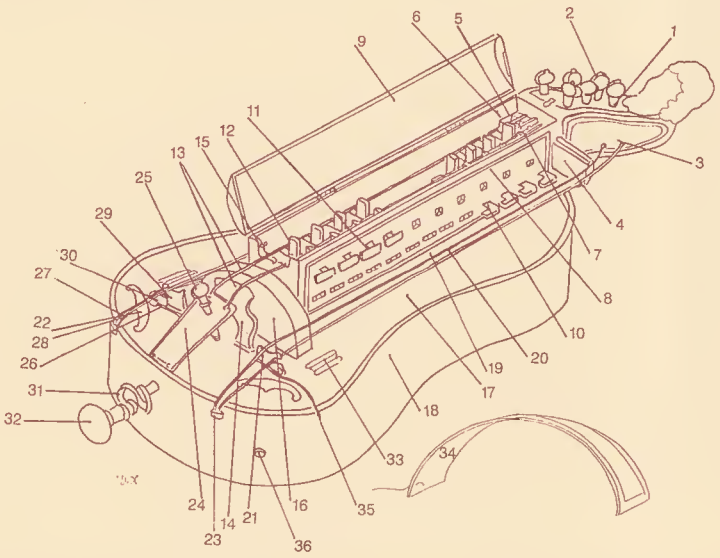
Statuette représentant un joueur de vielle à roue (XVIII[e] siècle). *(Photo Maryse Pistono)*

Il ne faut pas oublier qu'à l'époque baroque, contrairement à la période suivante, il n'existait pas d'uniformisation en musique, non plus que dans la mentalité générale de l'époque:

- Il n'y avait pas un diapason mais plusieurs, suivant les lieux et les styles de musique.
- Il existait plusieurs « tempéraments » pour les instruments.
- La hauteur musicale des morceaux de musique variait suivant les instruments utilisés...
- Même l'orthographe n'était pas fixée d'une manière précise...

Les différentes pièces de la vielle à roue

Mouche : bourdon accordé à l'octave inférieure des chanterelles.
Petit bourdon : accordé à l'octave inférieure de la trompette.
Gros bourdon : accordé à l'octave inférieure de la mouche (ou parfois du petit bourdon).



1. Chevillier sculpté. 2. Cheville. 3. Trou de passage des bourdons. 4. Oreille (sillet des bourdons). 5. Sillet mobile. 6. Plaque porte-sillet. 7. Séparation des sillets. 8. Boîtier ouvert. 9. Couvercle du boîtier. 10. Touches noires (13). 11. Touches blanches (10). 12. Sautereaux (ou tangentes). 13. Chanterelles (cordes mélodiques). 14. Chevalet des chanterelles. 15. Cheville de dégagement de la deuxième chanterelle. 16. Roue. 17. Table d'harmonie. 18. Eclisse. 19. Gros bourdon. 20. Petit bourdon. 21. Chevalet des bourdons. 22. Ouïe. 23. Plaque d'attache des bourdons. 24. Cordier. 25. Cheville de réglage de la tension de la trompette. 26. « Tirant » (Cordelette servant au réglage de la trompette). 27. Bourdon appelé « trompette ». 28. Bourdon appelé « mouche ». 29. Chevalet de la mouche. 30. « Chien » (Chevalet de la trompette). 31. Manivelle. 32. Poignée. 33. Butée du cache-roue. 34. Cache-roue. 35. Fil de retenue du cache-roue. 36. Bouton d'attache de sangle.

(D'après Luce Moïses, *La vielle à roue*, Ed. La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1986)

❶ 12, allée du Chèvrefeuille - 36130 DEOLS - Tél. 54 35 11 77.
❷ Voir notre fiche pratique *la vielle à roue.*
❸ cf. notre fiche analytique.

Organistrum : Sculpture de l'église de Boscherville (Portail de la gloire), XII^e^-XIII^e^ s. - détail. (Christian Rault : *L'Organistrum. Les origines de la vielle à roue* - « Prix Amateurs de Livres », 1985).

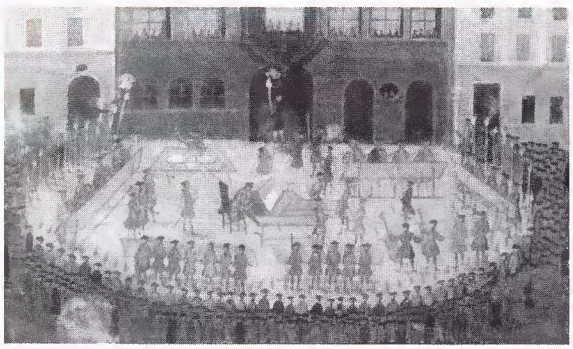
Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 9/91 - Dépôt légal: septembre 1991 - N° d'ordre: 912716 - Commission paritaire N° 35.860

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE

Série 36 - N° 2 - Février 1991 - 38 F - Publication mensuelle

mensuel



Un orchestre au XVIII[e] siècle
(Photo Musée des Arts et Métiers, Hambourg)

Wolfgang Amadeus Mozart

Février 1991 : l'année Mozart bat déjà son plein. C'est que le bicentenaire d'un musicien tel que Mozart mérite bien qu'on en fasse autant... peut-être même plus, encore !

Après le *Quintette à cordes en sol mineur,* présenté dans notre numéro de janvier, voici deux symphonies que Mozart composa respectivement en 1779 et en 1787 : la *Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre en mib majeur* et la *Symphonie n° 41 en ut majeur* dite *« Jupiter »*.

Dans ces deux pièces maîtresses du catalogue symphonique, nous allons trouver le compositeur en deux sommets différents de son génie. Le premier (la *Symphonie concertante*) annonce Beethoven et marque aussi le Romantisme naissant. Le second (la *Symphonie « Jupiter »*) témoigne de l'aboutissement d'un chemin intérieur, l'être sublimant ses contradictions et ses souffrances pour exprimer l'universalité d'un message fraternel et humain.

Auparavant, les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous invitent à découvrir d'autres chefs-d'œuvre de Mozart : les *Nocturnes pour 3 voix et 3 instruments,* parmi lesquels nous en avons choisi trois à vous présenter, particulièrement abordables avec les plus jeunes et qui constitueront une excellente approche du musicien et du style classique.

Nos suggestions pédagogiques se complètent ce mois-ci par une bibliographie et une discographie exceptionnellement importantes. Nos adhérents n'oublieront pas de profiter de l'offre spéciale « Année Mozart » proposée en p. 16.

36
2

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Wolfgang Amadeus Mozart	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos de 3 *Nocturnes* de Mozart	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• Mozart : *Symphonie concertante pour violon et alto K. 364* (fiche double)	page 7
FICHE ANALYTIQUE	• Mozart : *Symphonie n° 41 en Do Majeur « Jupiter »* (fiche double)	page 11
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie	page 15
INFOS MC	• *La* GAMU	page 16
	• Stage MC « musique dans la joie »	page 16
OFFRE SPECIALE	• Fêtons l'Année Mozart avec MC	page 16
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 89** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG (FRANCE) - Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur : 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

POUR DECOUVRIR *LA SYMPHONIE*

écoutez le **Disque MC 3001 :**
HAYDN, *Symphonie n° 7*
en ré majeur «La Chasse»

- Définition sonore de la symphonie
- Analyse des 4 mouvements : commentaires - exemples musicaux
- Exécution intégrale de l'œuvre

- Répertoire 36, page f
- Demande de matériels et documents pédagogiques, page h

Suggestions pédagogiques

1 - Concernant W.A. Mozart (1756-1791) (1) **:**

- Nous pouvons aborder Mozart par l'audition d'une œuvre très facile d'accès, comme la sérénade *Une Petite Musique de Nuit,* le *Concerto pour flûte et harpe,* le *Singspiel Bastien et Bastienne,* une *Symphonie «salzbourgeoise»,* une *Sonate pour piano à quatre mains...* ou les *Nocturnes pour 3 voix et 3 instruments* (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE*).
- Nous résumerons la vie et l'œuvre du compositeur (cf. fiche biographique). Sans négliger son enfance de «petit génie», nous montrerons la dualité présente en lui entre l'optimisme, la joie de vivre, et le pessimisme, la gravité... entre autres traits de sa personnalité complexe.
- Nous écouterons d'autres extraits musicaux, d'œuvres plus ambitieuses telles que les opéras *Les Noces de Figaro, Don Giovanni, La Flûte Enchantée,* des *Symphonies,* des œuvres religieuses comme la *Grande Messe en ut mineur,* le *Requiem...,* des *Concertos pour piano,* des pièces de musique de chambre...

2 - Concernant la Symphonie concertante pour violon et alto K. 364 (2) **:**

- Replaçons cette symphonie dans son contexte : Mozart est à Salzbourg après un voyage décevant à Paris, la mort de sa mère, la trahison amoureuse d'Aloysia Weber, la situation de soumission à son père et surtout à l'archevêque Colloredo, le prince haï, le poids de la trivialité et du «provincialisme», de la ville à cette époque... tableau pour le moins sombre ! (Mais nous savons que le compositeur se libérera peu de temps après en tentant, le premier, l'aventure d'un artiste indépendant, à Vienne.)
- En même temps, nous allons montrer à quel point cette situation éprouvante est sublimée par Mozart dans la magnifique maturation de son art musical.
- Par l'écoute du 1er mouvement, nous pouvons percevoir la nature de cette forme musicale particulière qu'est la *symphonie concertante* : un hybride entre la symphonie et le concerto.
- L'écoute intégrale de l'œuvre nous amènera à ressentir profondément la portée du message musical et humain de Mozart dans cette œuvre, annonciatrice du Romantisme.
- Plusieurs pistes d'exploitation s'ouvrent à nous : Mozart, la symphonie, le concerto, le violon, les Cordes...

3 - Concernant la Symphonie n° 41 en ut majeur «Jupiter» (2) **:**

- Pour aborder cette «vraie» symphonie (la dernière composée par Mozart) nous commencerons par écouter le début du 1er mouvement, *Allegro vivace.* Nous pourrons commenter les thèmes entendus dans leurs aspects mélodique, rythmique, orchestral..., fondements de l'impression de grandeur perçue.
- Une audition complète du 1er mouvement permettra de «creuser» un peu plus la forme musicale interne : l'*Allegro de sonate,* dont Mozart donne ici un exemple magistral à trois thèmes.
- Nous pourrons alors replacer cette symphonie dans la vie et l'œuvre de Mozart : les dernières années viennoises, la composition du triptyque symphonique final (*39e, 40e* et *41e symphonies*) (1), le désintérêt du public pour ces chefs-d'œuvre...
- Le couronnement de cette approche pédagogique sera, bien sûr, l'audition de la *Symphonie «Jupiter»* dans son intégralité.

(1) cf. fiches et disques à notre *Répertoire.*
(2) cf. fiches analytiques ci-jointes.

bibliographie

- **Quelques classiques**
  - ◇ *W.-A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre,* par Georges de Saint-Foix (5 volumes, les 2 premiers en collaboration avec Théodore de Wyzewa), Desclée de Brouwer, 1911-1946
  - ◇ *Les symphonies de Mozart,* par Georges de Saint-Foix, Paris, 1932-1948
  - ◇ *Mozart, l'homme et l'œuvre,* par Alfred Einstein, Desclée de Brouwer, 1954 (traduction française)

- **Citons encore :**
  - ◇ *Mozart,* par Adolphe Boschot, Plon, 1935
  - ◇ *W.A. Mozart,* par Yvonne Tiénot, H. Lemoine et Cie, 1953
  - ◇ *Mozart,* par Marcel Brion, Amiot/Dumont, 1955
  - ◇ *La pensée de Mozart,* par Jean-Victor Hocquard, Seuil, 1958

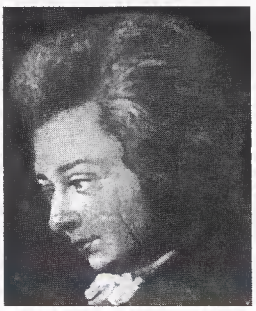
- **Quelques ouvrages disponibles actuellement :**
  - ◇ *Mozart,* par Jean-Victor Hocquard, Seuil, coll. «Solfèges», 1958
  - ◇ *W.A. Mozart,* par Martine Cadieu, Seghers, coll. «Musiciens de tous les temps», 1966
  - ◇ *Mozart,* par Yves et Ada Rémy, Classiques Hachette de la musique, 1970
  - ◇ *Wolfgang Amadeus Mozart,* par Jean et Brigitte Massin, Fayard, 1970
  - ◇ *Promenades avec Mozart,* par Henri Ghéon, réédition Desclée de Brouwer, 1980
  - ◇ *Mozart, l'amour, la mort,* par Jean-Victor Hocquard, Séguier/Archimbaud, 1987
  - ◇ *De Léopold à Constance,* Wolfgang Amadeus, par Maurice Barthélemy, Actes Sud, 1987
  - ◇ *Mozart, chemins et chants,* par André Tubeuf, Arthaud, 1990
  - ◇ *Mozart, une folie de l'allégresse,* par Didier Raymond, Mercure de France, 1990
  - ◇ *Mozart,* Ed. Gründ, coll. «Les compositeurs par l'image», 1990
  - ◇ *Mozart, l'âge d'or de la musique à Vienne 1781-1791,* par H.C. Robbins-Landon, J.-C. Lattès, 1990.
  - ◇ *Mozart aimé des dieux,* par Michel Parouty, Gallimard, coll. «Découvertes», 1990
  - ◇ *Dictionnaire Mozart,* sous la direction de H.C. Robbins-Landon, J.-C. Lattès, 1990
  - ◇ *Sotto voce - Mozart à Paris,* par M.-Christine Vila, Actes Sud, 1990
  - ◇ *Mozart,* par Pierre-Petit, Perrin, 1991
  - ◇ *Correspondance de W.A. Mozart,* (trad. française par Geneviève Geffray), Flammarion, coll. «Harmoniques», 1990-91
  - ◇ *Mozart,* par Alexandre Oulibicheff, Séguier, 1991.

discographie

1 - Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre en mib majeur K. 364 :
- ◇ Stern, Zukerman, Orch. Phil. New York, Mehta (avec : Bach, *Concerto p. 2 violons*; Vivaldi : *Concerto p. 3 violons*) - CBS CD 36.692 (compact)
- ◇ Oïstrakh, Barchaï, Orch. chambre Moscou, Barchaï (avec : Bach, *Concerto p. 2 violons*; Haydn, *Duo*; Spohr, *Duetto 2*) - Chant du Monde LDC 278.906 (compact)
- ◇ Heifetz, Primrose, Orch. RCA Victor, Solomon I. (avec : Bach, *Concerto p. 2 violons*) ; Brahms, *Concerto p. violon et violoncelle*) - RCA GD 86.778 (compact)
- ◇ Dumay, Caussé, Sinfonia Varsovia, Krivine (avec : Mozart, *Concerto p. violon n° 3, Rondo K 378*) - EMI 7491602 (compact) 7491601 microsillon
- ◇ Kremer G., Kashkashian, Orch. Phil. Vienne, Harnoncourt (avec : Mozart, intégrale des *Concertos p. violon*) - Deutsche Grammophon 423.667-2 (2 compacts)

2 - Symphonie n° 41 en ut majeur «Jupiter» K. 551 :
(Tous ces enregistrements sont en disques compacts.)
- ◇ Krips J., Orch. Concertgebouw Amsterdam (avec *39e symph.*) - Philips 422 974-2
- ◇ Brüggen, Orch. XVIIIe siècle (avec l'ouverture de *La Clémence de Titus*) - Philips 420.241-2
- ◇ Abbado, Orch. Symph. Londres (avec *40e symph.*) - Deutsche Grammophon 429.801-2
- ◇ Böhm, Orch Philh. Vienne (avec *40e symph.*) - Deutsche Grammophon 413.547-2
- ◇ Giulini, New Philharmonia Orch. (avec *40e symph.*) - Decca 417.727-2
- ◇ Jochum, Orch. Symph. Bamberg (avec *40e symph.*) - Orféo C 4583.1
- ◇ Muti, Orch. Philh. Berlin (avec *symph. salzbourgeoise K. 136*) - EMI 747 46 652
- ◇ Solti, Orch. chambre Europe (avec *40e symph.*) - Decca 414.334-2

3 - En complément à notre discographie sur le Quintette à cordes KV 516 de Mozart :
- ◇ *Quintette avec cor* (et 2 altos), *Quatuor avec clarinette, Sonate pour violon et piano KV 380* et *Quintette à cordes KV 516,* par le Kammerensemble de Paris, dir. J.-Cl. Bouveresse - BNL 112780 (compact), distrib. Auvidis



fêtons l'*année mozart*

avec MUSIQUE & CULTURE

février : une **OFFRE SPECIALE**
réservée aux Adhérents MUSIQUE ET CULTURE
(valable jusqu'au 20 mars)

Disque MC 3002 : le Concerto pour flûte et orchestre K. 314

LE CONCERTO DE SOLISTE

MOZART: **Concerto p. flûte en Ré K. 314**

- Définition sonore du concerto
- Analyse des 3 mouvements: commentaires - ex. musicaux
- Exécution intégrale de l'œuvre avec Fernand Dufrêne, soliste de l'Orchestre National

Cette réalisation aux possibilités d'utilisation très souples est remarquable et exceptionnelle...

Analyse conçue avec un sens pédagogique très sûr. Outil indispensable...

(Institut Parisien de l'Ecole Moderne)

Réf. : MC 3002

Les disques de notre collection, qui ont obtenu le **Grand Prix de l'Académie Charles Cros**, comportent, outre l'*exécution intégrale de l'œuvre*, une *partie pédagogique* illustrée de nombreux *exemples sonores* et une *plaquette explicative* détaillée qui suit pas à pas l'enregistrement.

PRIX « OFFRE SPECIALE » : **60 F** le disque franco de port, **au lieu de 76 F (prix adhérent) + 12 F (frais de port)**

commande à adresser sur papier libre à :
MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Téléphone 88 31 03 22

ERRATA - Dans notre dernier numéro (janvier 1991) :
- la fiche analytique consacrée au *Quintette à cordes en sol mineur* de Mozart porte la mention erronnée « Editions Salabert » ; lire « **Edition Eulenburg** » ;
- le numéro de téléphone des Percussions de Strasbourg est le **88 26 07 09.**

Avec les excuses de la rédaction de Musique et Culture.

Pédagogues de la musique, Musiciens,

la GAMU
LA GARANTIE DES MUSICIENS

Votre garantie SANTE + PREVOYANCE
- annule vos dépenses de santé
- maintient vos revenus en cas d'incapacité de travail
- vous assure un capital décès-invalidité

Votre meilleure garantie aux meilleures conditions
Le service associatif de tous les musiciens, organisé par l'Association MUSIQUE ET CULTURE

MUSIQUE & CULTURE

Vite une documentation gratuite :
15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Téléphone 88 31 03 22

informations **musique et culture**

MUSIQUE & CULTURE **FORMATION 1990-1991** *musique dans la joie*

FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE avec le professeur Jos WUYTACK
- *Prochain stage :* **5e degré,** du 20 au 22 avril 1991, en Alsace

MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Tél. 88 31 03 22 - N° d'organisme formateur : 42670037067 - Code UNAPEC : M 0029.

informations **musique et culture**

Le Directeur de la publication : Jean-Luc JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 2/91 - Dépôt légal : février 1991 - N° d'ordre 910529
Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Février 1991 - Série 36 - N° 2

Mozart enfant (D.R.)

à propos de trois Nocturnes pour voix et instruments de Wolfgang Amadeus Mozart

Le vaste répertoire mozartien met à notre disposition de nombreux morceaux de musique vocale ou instrumentale abordables à l'école élémentaire; les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* auraient eu l'embarras du choix quant aux auditions actives à proposer aux enfants. Heureusement, par un « clin d'œil » irrésistible, des œuvres séduisantes au possible, mais assez peu connues, ont attiré notre attention : il s'agit des *Nocturnes* pour 3 voix et 3 instruments, écrits par Mozart dans sa période de maturité.

Notre adhérent et ami Frédéric Ligier nous en propose une approche vivante, sensible et intelligente, qui nous permettra d'apprécier trois de ces six chefs-d'œuvre en miniature.

Entre 1783 et 1788, Mozart écrit six nocturnes pour deux sopranos, baryton et trio instrumental *ad libitum* ❶.

Ils étaient destinés à être chantés lors de soirées amicales organisées par la famille Jacquin, amie de Mozart.

Parmi ces six nocturnes nous proposons d'en étudier plus particulièrement trois qui nous permettront de découvrir la musique de Mozart. Pour ce faire, de nombreuses approches sont possibles à travers ces trois pièces que nous avons choisies en raison de leur facilité d'accès du point de vue vocal (intonation, tessiture, syllabisme, etc.) mais aussi parce qu'elles permettent une présentation variée de différents éléments (tempo, forme musicale et traitement de texte, caractère). Enfin leur éventuel enchaînement lors d'un « mini »-concert ne poserait pas de problème d'ordre tonal (*Fa-Sib-Mib*).

1 *un nocturne qu'est-ce que c'est ?*

« Sous le terme italien de "notturno" on comprenait, au XVIII[e] siècle, des musiques de nuit instrumentales, généralement en plusieurs parties mais de nombre variable, identiques aux sérénades, aux cassations, aux divertissements, aux *partite* et destinées à être jouées en plein air. Le terme a également servi à désigner des pièces vocales souvent sans accompagnement ou avec accompagnement facultatif. » ❷.

Cette définition peut paraître un peu vague, mais nous allons nous apercevoir qu'en effet il s'agit d'un genre bien difficile à enfermer dans un «carcan» bien précis.

2 *quelques approches possibles des nocturnes:*

a texte et musique:

Dans les 3 nocturnes que nous avons choisis, les textes sont du célèbre librettiste Métastase ❸, textes brefs, parlant de l'amour (cf. traduction), de la fidélité, mais aussi du libertinage, thèmes très chers au XVIII[e] siècle. Il peut être intéressant de partir du texte littéraire en cherchant *a priori* quel serait le temps le plus approprié, quelles phrases pourraient être chantées sur la même musique, en déduire une structure, imaginer les nuances, puis bien sûr de comparer avec la réalisation de Mozart.

- Dans *Due pupille amabili (andante)*, le compositeur opte pour une forme libre où la musique suit le texte:

Phrases littéraires	Musique (phrases ou membre de phrases)
1) *Due pupille amabili*	**a**
2) *m' han piegato il core*	**b**
3) *e se pietà non chiede*	**c**
4) *a quelle luci belle*	**d**
5) *per quelle, si, per quelle io moriro d'amore*	**e**
6) *e se pietà non chiedo*	**d'**
7) *a quelle luci belle*	**f**
8) *per quelle, si, per quelle io moriro d'amor*	**e'**
9) *morirò, morirò*	**coda**

(Remarquons que la reprise de la phrase 3 ne se fait pas sur **e** mais sur **d**, musique de la phrase 4).

- *Più non si trovano (andante* ❹), est d'une structure plus simple, sa forme étant **A:** ‖ **B:** ‖.
Le texte est découpé comme suit:

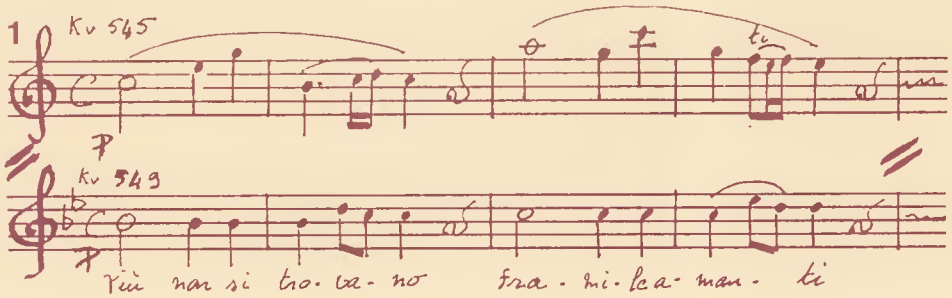
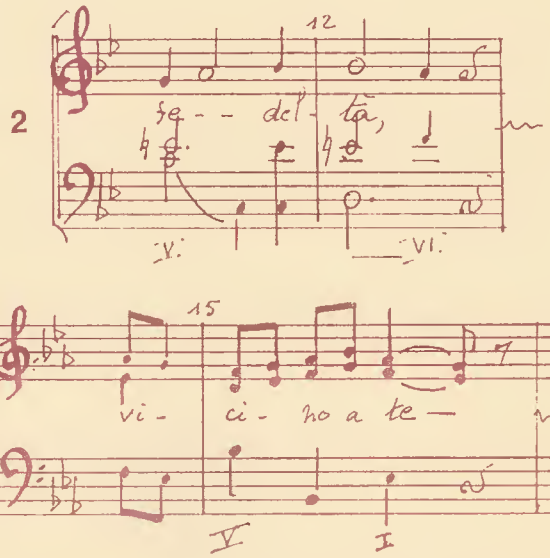
Più non si trovano *fra mille amanti* *sol due bell' anime* *che sian costanti* *e tutti parlano di fedeltà. ** **A**	*E il reo costume* *tanto s'avanza* *che la costanza* *di chi ben ama* *or mai si chiama semplicità. *** **B**
* le petit motif chromatique sur *e tutti*, chanté au premier pupitre, est repris par le second mesure 13.	** Le petit motif chromatique est repris une quinte plus bas (mes. 23), traité comme s'il s'agissant d'un second thème de sonate.

- Enfin, dans *Se lontan ben mío tu sei (adagio)*, Mozart propose une nouvelle manière de structurer un texte musicalement; nous sommes proches d'une forme lied: **A B A'** avec coda.

Se lontan ben mío tu sei *Son eterni i di per me* **A** (*mi b* maj.)	*Se lontan tu sei* *Son eterni i di per me* **B** (*mi b* min.)	*Son momenti i giorni miei* *idol mío, vicino a te.* **A'** (*mi b* maj.)

b syntaxe et langage:

Même si ces nocturnes ne représentent pas la quintessence de l'œuvre de Mozart, ils permettent néanmoins de sensibiliser à quelques éléments typiques du langage classique. Nous proposons quelques exemples qui peuvent servir de points de départ à une analyse plus approfondie:

- **La carrure** ❺: *Più non si trovano* est un excellent exemple pour montrer et faire sentir ce qu'est une carrure (ici de 4 mesures, décomposable en 2 fois 2 mesures). (La présentation de ce nocturne est d'ailleurs très proche de celle de la sonate n° 15 Kv 545, il serait alors intéressant de remarquer à quel point la sonate pour piano est développée (ex. 1)).

- **Les cadences ❻:** elles permettent non seulement de structurer le discours, et chacun de ces trois nocturnes peut être analysé en fonction de ses cadences, mais elles peuvent avoir aussi un rôle expressif comme la cadence rompue mesure 12 dans *Più non si trovano* (ex. 2). On peut aussi faire remarquer une cadence parfaite avec double retard, typique du style classique comme dans *Se lontan ben mio tu sei* (mes. 15 ex. 3).

- **Le rythme:** un travail peut être effectué sur *Più non si trovano*, puisque nous retrouvons dans presque toutes les mesures le même rythme 𝄾 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 (ou divers monnayages de ce rythme). On pourra alors étudier l'aria de Figaro *Non più andrai* où le rytme 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅯 est très important.

C réalisation musicale et interprétation:

- **Les voix:** ces nocturnes ne présentent pas de difficulté majeure quant à leur intonation (seul *Più non si trovano* est un peu plus difficile). Une grande liberté est possible dans leur réalisation. Certes la partie de baryton peut poser des problèmes pour des voix d'enfants, mais rien n'empêche alors de la réaliser instrumentalement sans nuire à la musique. Les deux parties supérieures sont très souvent à la tierce ne présentant donc pas de rapport harmonique complexe, mais l'on peut dire que même une approche à une voix avec un soutien instrumental serait déjà passionnante.

- **Les instruments:** l'accompagnement instrumental est considéré comme facultatif par Mozart, les voix se suffisent donc à elles seules. Ceci dit l'attrait d'une version avec instruments est toujours plus grand. Ce peut être l'occasion d'écouter divers extraits d'opéra pour choisir en fonction des possibilités dont dispose la classe une version qui « sonnerait » Mozart. Or le Glockenspiel de la flûte enchantée qui accompagne le chant des trois enfants (finals des actes I et II) montrera à quel point un ou plusieurs carillons seraient bienvenus.

- **L'interprétation:** c'est certainement le point le plus délicat, car au-delà des notes reste à définir le sens de la musique. Le texte de ces nocturnes en fera sourire plus d'un. Mais Mozart ne les a-t-il pas justement choisi pour cela? L'humour est présent dans ces nocturnes, mais aussi partout dans la musique de Mozart: écoutons les airs d'Osmin dans *L'Enlèvement au Sérail*, ou bien *Cosi fan tutte*, dont de nombreux airs sont sur des textes très proches des nocturnes (terzetto nº 2 acte I, début du final de l'acte II) ou encore *Bastien et Bastienne* (petit opéra à trois personnages, très accessible aux enfants). Ainsi après ces quelques réflexions peut-être se dégageront mieux diverses idées d'interprétation pour ces trois nocturnes qui peuvent être de véritables « mini »-opéras.

- **L'époque de Mozart:** facilement accessibles, de nombreux documents existent sur Vienne, ou sur l'Autriche des années 1750-1790, qui permettront, par une connaissance de la peinture, de l'architecture ou même de l'habillement, de saisir plus finement encore la musique de Mozart. (Notons que dans la collection « Les génies du classique », les éditions Atlas proposent avec chaque disque une iconographie très riche qui permet de situer chaque compositeur dans son contexte historique, les nºs 22 à 27 sont consacrés à Mozart). ❼

- **Traduction:**

Due pupille amabili

Deux pupilles aimables / Ont fait plier mon cœur / Et si je ne demande grâce à ces beaux yeux, pour eux, oui, pour eux je mourrai d'amour (bis) (édition *A CŒUR JOIE*).

Più non si trovane

Il n'y a plus, parmi mille amants, seulement deux belles âmes capables de constance et pourtant tout le monde parle de fidélité. Cette mauvaise habitude a tellement gagné que la constance en amour s'appelle désormais naïveté. (édition *A CŒUR JOIE*).

Se lontan ben mío tu sei

Quand tu es loin de moi, ma bien-aimée, les jours me paraissent sans fin. Près de toi, les jours me paraissent des instants, mon idole. (éditions *Philippe Caillard*).

---

❶ Ces nocturnes peuvent très bien être chantés par un ensemble choral et accompagnés par des cordes, ou des bois ou encore le piano. L'original proposait: deux clarinettes et un cor de basset.

❷ *Dictionnaire de la musique*, Ed. Bordas.

❸ Métastase (1698-1782), poète italien qui a profondément marqué l'histoire de l'opéra. Il écrivit 27 livrets d'opéra qui inspirèrent de nombreux compositeurs. Mozart mit en musique *Il re pastore* (1775), *La clemenza di Tito* (1791). Plusieurs chœurs sont également sur des textes de Métastase.

❹ Il semblerait qu'ici un tempo plus rapide que pour *Due pupille* soit plus adapté.

❺ **carrure:** partage de la phrase musicale en fragments d'égale durée; dans le style classique, la carrure est très souvent multiple de 4 mesures.

❻ **cadence:** ponctuation de la phrase musicale donnée par certains enchaînements harmoniques et mélodiques, comme la *cadence parfaite* (enchaînement de la dominante à la tonique) dont le caractère est conclusif.

❼ cf. nos fiches et documents pédagogiques consacrés à Mozart, au *Répertoire MC*.

Discographie

◇ *4 nocturnes*, The vienna choir boys, (avec la *Messe du Couronnement*), RCA Victor, Papillon collection, GD 86.724.

◇ *6 nocturnes*, Sondeckis, CH. et Orch. chambre de Lituanie, (avec des divertissements pour cordes par les Virtuoses de Moscou), CDM/LDC 278.892.

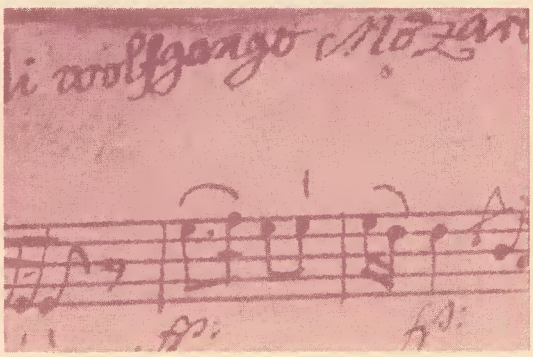
Partitions

◇ *3 Nocturnes* aux Editions A Cœur joie:
(avec traduction française)
"Les passerelles", 24 avenue Joannès Masset,
69009 LYON.

Due pupille amabili
Luci care, luci belle
Più non si trovano.

◇ *6 Nocturnes*, éd. Philippe Caillard, (avec traduction française), 78200 Fontenay-Mauvoisin.

◇ *6 Nocturnes*, éd. Peters (traduction allemande), n° 4522.

Frédéric Ligier

Fragment d'un manuscrit de Mozart, composé à l'âge de 9 ans

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 2/91 - Dépôt légal: février 1991 - N° d'ordre 910527 - Commission paritaire N° 35.860

ISSN 075-2079

MUSIQUE & CULTURE

mensuel

Série 36 - N° 1 - Janvier 1991 - 38 F - Publication mensuelle

Toute l'équipe de MUSIQUE & CULTURE mensuel est heureuse de vous adresser ses meilleurs vœux pour la nouvelle année. Qu'elle soit propice à vos projets et remplie de joies musicales.

Photo coll. particulière

Francis Poulenc sur un manège de chevaux de bois.

Francis Poulenc

W.A. Mozart

«Après tant de drames dont le XIX^e^ siècle s'était repu, les nuages se dissipaient et s'éclaircissait le ciel musical: le temps des "concerts champêtres" était venu.»

Roger Delage

L'année 1991 s'annonce fertile en manifestations, publications, émissions... commémorant le bicentenaire de la mort de MOZART (1756-1791). MUSIQUE ET CULTURE se propose de fêter dignement cet anniversaire en consacrant sa prochaine parution (février) à W.A. Mozart et à son œuvre. Mais, d'ores et déjà, ce premier numéro

►►►

SOMMAIRE

NOTES INTRODUCTIVES	• Francis Poulenc - W.A. Mozart	page 1
	• Suggestions pédagogiques	page 2
MUSIQUE A L'ECOLE	• A propos du *Concert champêtre* de F. Poulenc et du clavecin	page 3
FICHE ANALYTIQUE	• *Concert champêtre* de F. Poulenc	page 7
FICHE ANALYTIQUE	• *Quintette à cordes en sol mineur* KV 516 (fiche double)	page 9
NOTES COMPLEMENTAIRES	• Bibliographie - Discographie - Corrélats	page 13
	• Wanda Landowska et le clavecin	page 13
INFOS MC	• Stages MC - Stages Percustra	page 13
OFFRE SPECIALE	• Fêtons l'Année Mozart avec MC	page 14
SUPPLEMENT	• **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 88** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)	

MUSIQUE & CULTURE 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG (FRANCE) - Tél. 88 31 03 22

Association à but non lucratif agréée par les Ministères de l'Education Nationale et de la Culture - Subventionnée par le Conseil Général du Bas-Rhin - Membre du Comité National de la Musique - N° d'organisme formateur: 42 67 00370 67 - N° SIRET 778869974 00015

de l'année comprend l'analyse d'un chef-d'œuvre d'une grande beauté: le *Quintette en sol mineur* pour deux violons, deux altos et violoncelle, l'un des sommets de la musique de chambre. Mozart composa ce quintette à Vienne, en 1787, alors que la capitale des Habsbourg, après l'avoir adulé un moment, ne lui apportait plus que déboires et désillusions... en attendant pire.

Auparavant – et sans nous éloigner beaucoup de Mozart –, nous allons clore notre petit cycle de trois numéros sur la musique française du XX^{e} siècle (cf. nos dossiers sur Jacques Ibert – novembre 1990 –, et sur Arthur Honegger – décembre 1990) en nous intéressant de près à Francis POULENC (1899-1963) et à son *Concert champêtre* pour clavecin et orchestre, écrit en 1927-1928 pour la claveciniste Wanda Landowska (cf. notre fiche analytique et encadré ci-joint). Les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* nous invitent à chanter et à jouer l'un des thèmes, à la fois mélodique et facile, de cette œuvre ravissante, puis de découvrir le compositeur, F. Poulenc, avant d'aborder l'écoute active du *Concert champêtre* et, enfin, l'instrument soliste, le clavecin.

Ce mois-ci, les suggestions pédagogiques, la discographie et les corrélats font la part égale entre Mozart et Poulenc, tandis que la bibliographie concernera avant tout ce dernier. (Des références bibliographiques plus complètes sur Mozart seront données dans notre prochain numéro.)

(1) Une offre spéciale sur Mozart, réservée aux Adhérents, sera proposée chaque mois: voir page 14.

Suggestions pédagogiques

1. **Concernant le *Concert champêtre* de F. Poulenc** (cf. *MUSIQUE A L'ECOLE* et fiche analytique):

   Nous pouvons suivre plusieurs démarches d'approche et d'exploitation, différentes ou complémentaires, de cette œuvre.

   - Une démarche active privilégiera la découverte musicale par le chant, le rythme et le mouvement, pratiqués par les enfants. Pour cela, nous pouvons choisir une chanson populaire française vive et gaie, ou bien adapter un thème mélodique, facile vocalement, extrait du *Concert champêtre*, nous amenant ensuite à l'audition. Cette démarche se prolongera aisément vers la musique française en général, ses caractères, ses contrastes...
   - En écoutant et en commentant plusieurs extraits des œuvres de Poulenc (1) (ou simplement, du *Concert champêtre*), nous donnerons un aperçu de son style musical dans sa variété, son originalité et sa richesse.
   - La vie et l'œuvre de Francis Poulenc, le milieu musical de son époque peuvent aussi nous intéresser, ainsi que l'extraordinaire bouillonnement intellectuel et artistique dont Paris fut le siège avant la II^{e} Guerre Mondiale.
   - L'audition du *Concert champêtre* s'axera en premier lieu plutôt sur ses aspects souriants, vifs, chantants et dansants. Un heureux contraste sera amené par l'écoute de l'introduction majestueuse et grave et, entre autres, par certains passages plus sombres du mouvement lent central, apportant un contrepoids de sérieux et de profondeur à la légèreté et à la séduction qui émanent de l'ensemble de l'œuvre.
   - Cette découverte nous conduira à mieux connaître le *clavecin*, instrument soliste de ce *Concert*, ainsi que la forme musicale à laquelle obéit l'œuvre: le *concerto de soliste* (3).

2. **Concernant le *Quintette à cordes en sol mineur* de W.A. Mozart** (cf. fiche analytique):

   - Nous pouvons tout d'abord présenter de façon vivante et concrète les instruments à cordes de la famille du violon (3), ainsi que leurs formations «classiques» en trio, quatuor et quintette à cordes. (Les exemples musicaux seront choisis de préférence dans la période allant de Bach à Schubert.)
   - Un rappel biographique succinct sur Mozart (4) nous permettra de replacer ses six quintettes à cordes dans leur contexte, notamment dans le cas particulier du quintette n° 4 en *sol* mineur, écrit à Vienne en 1787, l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre.
   - L'audition active et graduée du *Quintette KV 516* en *sol* mineur mettra en évidence le caractère éminemment expressif de cette musique, derrière son schéma classique, et le tragique sous-jacent dont Mozart ne se départit jamais dans toute l'œuvre.
   - Les possibilités d'approfondissement et d'élargissement de cette étude sont nombreuses, que ce soit en direction de Mozart et de ses contemporains, de cette forme musicale, des instruments concernés, de la musique de chambre en général, etc.

(1) cf. nos fiches analytiques sur les œuvres de Poulenc.

(2) cf. nos fiches sur la musique française recouvrant cette période, notamment sur Debussy, Fauré, Ravel, Satie, Poulenc, Honegger, Milhaud, Ibert, le Groupe des Six, le Groupe Jeune France, etc.

(3) cf. nos fiches techniques.

(4) cf. fiche biographique *W.A. Mozart*.

...nda Landowska et ...naissance du clavecin

...artir de 1750, l'avènement d'un ...l instrument, le piano, précipite ...te du clavecin qui régnait sur la ...que instrumentale depuis un ...e et demi. L'époque artistique qui ...onçait, le romantisme, n'avait ...faire de cet ancêtre incapable ...ler ou de diminuer les sons, de ...re les nuances dont allaient être ...lies ses partitions.

...is, à la fin du XIX[e] siècle, un ...in de redécouverte de la musi... ancienne se fit sentir sous l'im... ...on des musicologues puis des ...prètes, au premier rang desquels ...ouve Wanda Landowska.

...aniste polonaise, Wanda Lan... ...ska arrive à Paris en 1900 et com... ...ce à œuvrer pour la réhabilitation ...avecin auprès des musiciens et, ...ut, d'un public ignorant tout de ...rument et de sa littérature.

...nsi multiplie-t-elle les ouvrages, ...ours, les conférences à la Schola ...orum, à la Sorbonne, à la ...schule de Berlin ou encore en ...gne.

...e se produit évidemment dans ...ombreux concerts et ouvre un ...minaire» sur le clavecin à Saint... ...a-Forêt, qui se perpétuera de ... à 1939.

...est elle, enfin, qui fait construire ...emier grand clavecin moderne ...a maison Pleyel. A sa suite, la ... Gaveau se lancera dans la pro... ...on d'épinettes et de clavecins.

...ur la remercier d'avoir permis ...redécouverte pour les composi..., Manuel de Falla dédia à Wanda ...owska un *Concerto pour clave...* ...n 1926, puis son grand ami Pou... ...composa pour elle son fameux ...cert champêtre* en 1927.

bibliographie

- ◇ *Francis Poulenc*, par Henri Hell, Fayard, 1978 (1re édition chez Plon, 1958)
- ◇ *Francis Poulenc*, par Jean Roy, Seghers, coll. «Mus. de tous les temps», 1964
- ◇ *Francis Poulenc et ses mélodies*, par Pierre Bernac, Buchet/Chastel, 1978
- ◇ *La musique française contemporaine*, par Claude Rostand, P.U.F. 1952

discographie

1 - *Concert champêtre* de Poulenc:
- ◇ Aimée Van de Wiele, Orch. de la Soc. des Concerts du Conservatoire, dir. G. Prêtre (avec *Concerto p. 2 pianos* – EMI VSM C 069.12100 (microsillon) – en discothèques
- ◇ Robert Veyron - Lacroix, Orch. National de la R.T.F., dir. J. Martinon (avec *Concerto p. orgue*) – ERATO STU 70637 (microsillon) – en discothèques
- ◇ Ton Koopman, Orch. Philharmonique de Rotterdam, dir. Conlon (avec *Concerto p. orgue*) – ERATO ECD 88.141 (compact)

2 - *Quintette à cordes n° 4 en sol mineur KV 516* de Mozart:
- ◇ Quatuor A. Berg, Wolf M. (avec *Quintette n° 3*) – EMI 7490852 (compact)
- ◇ Quatuor Melos, Beyer (avec *Quintette n° 3*) – DG 419.773-2 (compact)
- ◇ Quatuor Danois, Collot (avec *Adagio en Fugue K546*) – Valois MB323
- ◇ Quatuor Pro Arte, Hobday (avec *Quintettes nos 3 et 5* et *Quintette avec piano K478*) – EMI 2 1434.413 (microsillon)

corrélats

Les fiches et documents MUSIQUE & CULTURE auxquels vous pouvez vous reporter pour compléter votre information autour des thèmes traités dans ce numéro.

- *MUSIQUE A L'ECOLE:* N° 6 *(Couperin)*, N° 10 *(Musique française)*, N° 13 *(Rameau)*, N° 28 *(Mozart)*, N° 37 *(Poulenc)*, N° 54 *(Haydn)*

- **Fiches biographiques:**
  ☐ POULENC ☐ MOZART ☐ BEETHOVEN ☐ FALLA ☐ HAYDN
  ☐ HONEGGER ☐ IBERT ☐ MILHAUD ☐ SATIE

- **Fiches historiques:**
  ☐☐ les clavecinistes français aux XVII[e] et XVIII[e] siècles
  ☐ le concerto dans la musique française de 1900 à 1960
  ☐ le Groupe des Six ☐ Joseph Haydn en son temps

- **Fiches techniques:**
  - les instruments: ☐ le clavecin ☐ le violon ☐ le violoncelle
  - les formes musicales: ☐ le concerto de soliste

- **Fiches analytiques:**

BACH J.-S.	☐ *Concertos brandebourgeois nos 3 et 5* (v. notamment le 3[e] mvt du n° 5)
BACH K.-Ph.-E.	☐ *2[e] Sonate wurtembergeoise*
HAYDN	☐ *Quatuor à cordes «L'Empereur»*
IBERT	☐ *Concerto pour flûte et orchestre*
MOZART	☐ *Adagio et fugue K 546 pour quatuor à cordes*
POULENC	☐ *Concerto pour 2 pianos et orchestre*
	☐☐ *Les Animaux modèles (= ME n° 37)*
RAMEAU	☐☐ *1[er] Livre de Pièces de clavecin – La Dauphine*

informations musique et culture

MUSIQUE & CULTURE **FORMATION 1990-1991**

FORMATION EN PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE avec Jos WUYTACK

Prochain stage: **5[e] degré,** du 20 au 22 avril 1991 en Alsace

MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner
67000 STRASBOURG - Tél. 88 31 03 22
N° d'organisme formateur: 42670037067
Code UNAPEC: M 0029

Prochains stages PERCUSTRA
- 25.02.91 au 1.03.91, à Strasbourg
  Initiation, 1[er] degré
- 25.02.91 au 1.03.91, à Vaux (Jura)
  Tous niveaux (+ découverte œnologie)
- 06.05.91 au 10.05.91, à Strasbourg
  Tous niveaux

Les Percussions de Strasbourg,
15, place André Maurois
67200 STRASBOURG - Tél. 88 26 07 99

informations musique et culture

fêtons l'*année mozart*

avec MUSIQUE & CULTURE

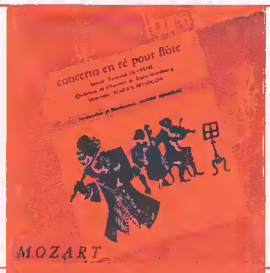
janvier: une **OFFRE SPECIALE**

réservée aux Adhérents MUSIQUE ET CULTURE
(valable jusqu'au 20 février)

4 disques MC consacrés à Mozart

LE CONCERTO DE SOLISTE

MOZART: **Concerto flûte en Ré K. 314**

- Définition sonore du concerto
- Analyse des 3 mouvements: commentaires - ex. musicaux
- Exécution intégrale de l'œuvre avec Fernand Dufrêne, soliste de l'Orchestre National

Cette réalisation aux possibilités d'utilisation très souples est remarquable et exceptionnelle...

Analyse conçue avec un sens pédagogique très sûr. Outil indispensable...

(Institut Parisien de l'Ecole Moderne)

Réf.: MC 3002

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE

MOZART: **Divertimento n° 11 en Ré**
(Hautbois - cors - cordes)

- Introduction à l'œuvre
- Présentation des 4 mouvements Commentaires - analyse - exemples
- Exécution intégrale de l'œuvre

(Diplôme Loisirs-Jeunes)

Pour éduquer l'oreille... les instruments de l'orchestre répètent tour à tour le même nombre de phrases, chacun le colorant à sa manière...

(Pédagogie)

... Il y a là un tel soin pédagogique, une telle sûreté que tout ce qui est dit et joué doit frapper d'une manière indélébile mémoire et sensibilité...

(Education Musicale)

DIPLÔME LOISIRS JEUNES

Réf.: MC 2502

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

LA ROSE DES VENTS: Quintette à vent

PIERNE (Marche des soldats de plomb) - TOMASI - IBERT - HINDEMITH - DEBUSSY (Le petit nègre) - RAMEAU (La poule) MARAIS - HAYDN - MOZART

(Diplôme Loisirs-Jeunes)

Disque tout simplement charmant, frais, avec un programme varié qui offre au maître la perspective de leçons passionnantes sur une formation «à géométrie variable»... Les pages, attrayantes et très diverses, sont originales ou transcrites avec le meilleur goût...

(J. Maillard - L'Education Musicale)

DIPLÔME LOISIRS JEUNES

Réf.: MC 3012

HISTOIRE DE L'OUVERTURE

MOZART: **L'Enlèvement au Sérail**
(Ténor: A. Besançon)

BEETHOVEN: **Coriolan**

Commentaires - analyse - exemples
Reproduction intégrale de chaque ouverture

Excellents disques d'initiation musicale pour tous les adolescents et les adultes. Les explications sont toujours riches et intéressantes, les exemples sonores bien choisis...

(Discothèque de France)

Réf.: MC 3005

Les disques de notre collection, qui ont obtenu le **Grand Prix de l'Académie Charles Cros**, comportent, outre l'*exécution intégrale de l'œuvre*, une *partie pédagogique* illustrée de nombreux *exemples sonores* et une *plaquette explicative* détaillée qui suit pas à pas l'enregistrement.

LE LOT DE 4 DISQUES pour **250 F** franco de port au lieu de 294 F (prix Adhérent) + 36 F (frais de port)

commande à adresser sur papier libre à:
MUSIQUE ET CULTURE - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - Téléphone 88 31 03 22

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 1/91 - Dépôt légal: janvier 1991 - N° d'ordre 910160
Commission paritaire N° 35.860

musique à l'école

MUSIQUE CULTURE

Janvier 1991 - Série 36 - N° 1

Le Concert, gravure de N. Chodowiecki (XVIII[e] siècle) - *D.R.*

à propos du Concert champêtre de Francis Poulenc et du clavecin

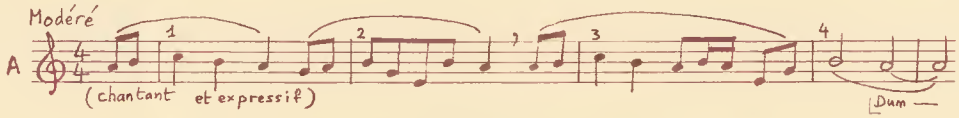
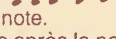
Les pages *MUSIQUE A L'ECOLE* s'attachent ce mois-ci à une œuvre particulièrement séduisante de la musique française: le *Concert champêtre* pour clavecin et orchestre de Francis Poulenc (1899-1963) ❶. C'est l'une des premières compositions de notre siècle qui redonne vie à l'instrument à cordes pincées, délaissé depuis la fin du XVIII[e] siècle au profit du *piano-forte* et de ses cordes frappées ❷.

Et c'est bien au «Siècle des Lumières» que Poulenc a pensé en écrivant le *Concert champêtre: «Ce concerto est champêtre selon Diderot et Rousseau, la campagne des* Rêveries d'un promeneur solitaire», nous dit-il.

Avant d'aborder ce chef-d'œuvre de grâce et de finesse, rehaussé de vivacité rythmique, nous allons chanter et jouer l'un de ses thèmes, qui, si nous le voulons, sera la base d'un montage musical simple; puis nous ferons connaissance du compositeur et de sa musique. L'écoute active du *Concert champêtre* nous amènera à la découverte de l'instrument soliste, le clavecin, à travers un choix d'exemples musicaux, notamment du XX[e] siècle.

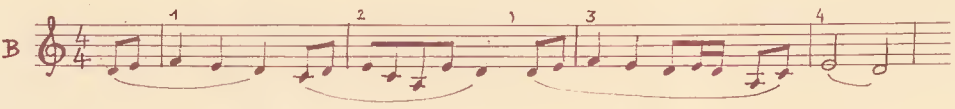
1 *chantons et jouons*

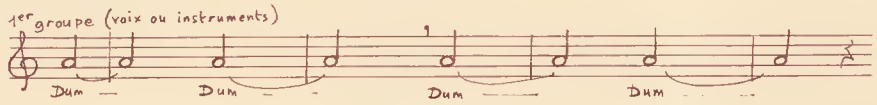
- Voici un petit air, à la fois allant et doux, inspiré d'un thème du 1[er] mouvement du *Concert champêtre* ❸ de Poulenc:

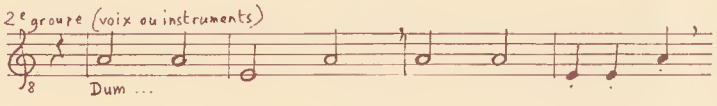
Ex. 1

- Nous apprenons phrase par phrase cette mélodie **A** en prêtant attention aux points suivants:
  - la «levée», formée de deux croches, qui doit être moins accentuée que le 1[er] temps qu'elle amène;
  - la justesse de l'arpège *si – sol – mi – si* (à la mes. 2)
  - la précision de la cellule rythmique  (à la mes. 3);
  - la nuance diminuée sur la dernière note.

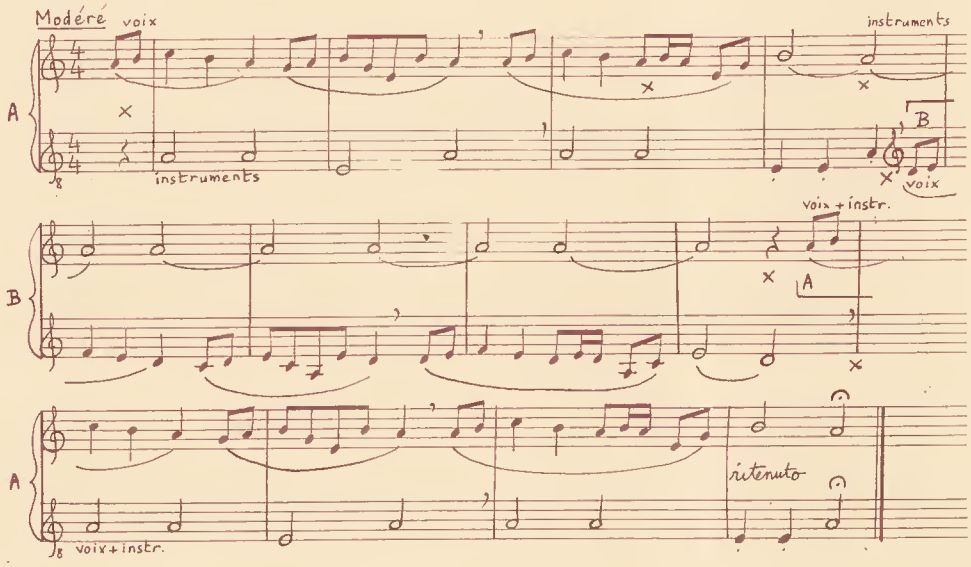
  (Tout à l'heure, ce thème **A** sera repris après la partie **B**, que nous découvrons ci-dessous.)

- Nous chantons maintenant la même mélodie transposée une quinte plus bas; elle va nous servir de «réponse» à la partie **A**:

Ex. 2

- Nous nous divisons en deux groupes, chantant respectivement **A** et **B** en alternance et en les enchaînant sans interruption plusieurs fois de suite.
- A présent, le 1er groupe chante cet accompagnement en notes répétées (blanches liées) pendant que le 2e groupe chante **B**:

Ex. 3

- De même, le 2e groupe chante cet autre accompagnement pendant que le 1er groupe exécute la mélodie **A**:

Ex. 4

- Chaque partie vocale - mélodie ou accompagnement – peut être confiée à des instruments, en remplacement ou en doublure des voix (dans ce dernier cas, nous sommes divisés en quatre groupes).
- Voici, pour finir, ce que donne notre montage musical, dans lequel nous reprenons la section **A** après la section **B** (forme **A B A**):

Ex. 5

(Observons la répartition voix-instruments proposée.)

- Dans ce morceau à deux «voix», il est indispensable d'enchaîner correctement les phrases musicales et les sections entre elles: les quelques difficultés (toutes relatives) de ces enchaînements sont signalées par une croix dans le texte (Ex. 5). (Par exemple, dans le 1er groupe, les instruments entament la section **B** sur la dernière note de la section **A**.)
- Enfin, et surtout, nous pourrons essayer d'exprimer le mieux possible ce rien de mélancolie que génère en nous le «parfum» modal du chant – dû au *sol* naturel en *la* mineur, au lieu du *sol dièse* –, évoquant des musiques d'un passé lointain (Moyen Age, Renaissance...).

2 découvrons Francis Poulenc

Francis Poulenc ❶ est né à Paris, le 7 janvier 1899, dans une famille d'industriels de la chimie.

Sa mère, excellente pianiste, l'initie dès l'âge de 5 ans au piano, qui deviendra son instrument de prédilection, à égalité avec la voix. Le jeune Francis découvre Mozart, Bach, Beethoven, Chopin, Schubert, Chabrier, Franck, Debussy... A ceux-là s'ajouteront Ravel, Stravinsky, le jazz et les musiques «syncopées», l'atonalisme (il rencontrera Schoenberg, Berg et Webern, à Vienne, en 1922)... sans oublier les chansons populaires et les airs à la mode que notre jeune musicien «en casquette» affectionnera et qu'il saura intégrer à ses compositions.

Après ses études secondaires, il se perfectionne auprès du grand pianiste espagnol Ricardo Viñes, qui l'introduit dans le milieu musical parisien. Il se cultive, lit beaucoup, notamment des poètes contemporains, qui l'inspireront pour ses mélodies (et sa musique en général).

En 1917, Poulenc participe au *Groupe des Six* ❷, créé à l'initiative de Jean Cocteau. C'est l'année de son étonnante *Rhapsodie nègre,* illustrant sa curiosité pour les rythmes afro-américains. Mais, mobilisé au front en 1918, il doit rester trois années dans l'armée, durant lesquelles il compose, entre autres, le *Bestiaire,* d'après Apollinaire. A vingt ans, Francis Poulenc est déjà célèbre et, après sa participation aux *Mariés de la Tour Eiffel* (1921) – œuvre collective sur un texte de Cocteau –, il commence une brillante carrière de compositeur à laquelle s'ajoutera, à partir de 1933, celle de pianiste accompagnateur.

Les chefs-d'œuvre se succèdent dans tous les genres et beaucoup obtiennent des succès mondiaux: les *Mouvements perpétuels* pour piano, la *Sonate pour flûte et piano,* la *Sonate pour piano à 4 mains, L'Embarquement pour Cythère* pour 2 pianos, la cantate *Le Bal masqué,* le *Concerto pour 2 pianos,* le *Concerto pour orgue,* le *Trio,* l'*Aubade,* la comédie lyrique *Les Mamelles de Tirésias,* les ballets *Les Biches* et *Les Animaux modèles* ❸, les *Chansons gaillardes,* le monodrame *La Voix humaine...* (Les petits apprécieront certainement son *Histoire de Babar le petit éléphant,* pour piano et récitant.)

En contraste avec le côté mélodique, léger, humoristique – voire sarcastique –, ou «canaille» de beaucoup de ses œuvres, Poulenc a écrit des pages religieuses dépouillées et d'une grande beauté, comme les *Litanies à la Vierge Noire,* le *Salve Regina,* les *Quatre motets pour un temps de pénitence,* le *Stabat Mater,* le *Gloria...* Dans le même registre, son opéra *Le Dialogue des Carmélites* (1957) est considéré à la fois comme son chef-d'œuvre et comme l'une des pièces lyriques les plus importantes du XX^{e} siècle.

Le 30 janvier 1963 s'éteint ce musicien si typiquement français, apprécié de tous pour son élégance et sa curiosité d'esprit, sa simplicité, sa générosité et son humour, nous laissant une production abondante et variée, à la fois abordable et de très haute qualité, vigoureuse et riche de sonorités.

3 écoutons le Concert champêtre de Poulenc

«Viendrez-vous dimanche entendre un certain Concert champêtre *que j'adore ? Et savez-vous pourquoi je l'adore ? C'est parce qu'il me rend totalement insouciante et gaie.»* Ainsi s'exprime Wanda Landowska, dédicataire et première interprète de l'œuvre (cf. notre encadré dans MUSIQUE ET CULTURE mensuel), dans une lettre à Francis Poulenc.

C'est, en effet, dans un but essentiel de divertissement que ce morceau fut écrit. Plus profondément, ce *Concert champêtre* est un hommage – et non un pastiche – à tous les maîtres, anciens ou modernes, auxquels se réfère le jeune compositeur français dans son langage musical.

Avec une écriture moderne (l'œuvre a été composée en 1927-1928), Poulenc nous fait entendre une palette étendue de thèmes très variés dans leur caractère (cf. fiche analytique) sans jamais tomber dans la mièvrerie ou la vulgarité. Tout n'est qu'équilibre et transparence, tout coule de source sans être «facile»... Dans cette œuvre charmante, nous aborderons d'abord quelques extraits:

- Dans le **1er mouvement** *(Allegro)*, écoutons:
  - le thème vif et enjoué qui suit immédiatement l'introduction lente et grave (fiche analytique, ex. 2) et qui nous fait apprécier l'agilité du soliste et les joyeuses interventions de l'orchestre, parfois martiales quand entrent les Cuivres (notons à quel point Poulenc a su ici mettre en valeur le timbre du clavecin et ne pas le masquer face à la puissance de l'orchestre symphonique);
  - le deuxième intermède lent (FA, ex. 6) dans lequel nous reconnaissons l'air que nous avons précédemment chanté et joué: nous pouvons de nouveau le chanter en même temps que joue le clavecin et nous imprégner de l'esprit dans lequel Poulenc l'a conçu.

  Le 1er mouvement pourra être écouté en entier, l'introduction, majestueuse et dissonante, apportant un élément de surprise, ainsi que les nombreux changements de caractère, de vitesse et de tonalité dans le cours du morceau.
- Dans le **2^{e} mouvement** *(Andante)*, nous ferons ressentir le rythme balancé de *Sicilienne* amorcé par les Cordes (FA, ex. 7), soutenant des thèmes tantôt mélodiques et chantants, tantôt tragiques.
- Dans le **3^{e} mouvement** *(Finale)*, Poulenc nous éblouit par un feu d'artifice de motifs virtuoses, entraînants, lyriques... parmi lesquels nous reconnaîtrons bon nombre de thèmes entendus dans l'*Allegro* initial. Le 1er motif (FA, ex. 11) est particulièrement brillant, faisant penser à quelque variation de *L'Harmonieux Forgeron* de Haendel.

L'audition du *Concert champêtre* de Francis Poulenc nous aura permis de nous familiariser à la fois avec une œuvre remarquablement inspirée et avec le style d'un compositeur français du XX[e] siècle. Elle peut nous inciter à mieux connaître l'instrument soliste que Poulenc a choisi pour ce concerto: **le clavecin.**

4 *découvrons le clavecin*

a l'instrument:

Le clavecin est un instrument à cordes pincées, à 1 ou 2 clavier(s) (correspondant chacun à un ou deux «jeu(x)», de sonorités différentes). Il est le plus important et le plus grand instrument d'une famille comprenant aussi, notamment, **l'épinette** et **le virginal**.

- La meilleure façon de découvrir un instrument de musique est de le voir «en nature», de le toucher si possible (attention: fragile!), de s'en faire expliquer le fonctionnement par le facteur d'instruments ou par l'instrumentiste lui-même, qui pourront l'illustrer d'exemples musicaux joués «sur le vif». Le complément naturel de cette approche sera le déplacement des enfants au concert.
- Nous pouvons aussi avoir recours à la fiche technique *le clavecin* (cf. *Répertoire*) pour une approche synthétique de l'instrument, complétée par une iconographie la plus riche possible et, bien sûr, par des auditions (voir **b**).

Clavecin français, 1760
(Smithsonian Institution, Washington DC)

b sa musique:

Le clavecin a régné du XVI[e] au XVIII[e] siècle, avant d'être détrôné par le piano. Au XX[e] siècle, il a été «redécouvert» et de nombreux compositeurs écrivent pour lui. Ainsi, notre approche auditive sera riche et variée, par le choix de musiques de différentes époques ❺:

- Pour la période de l'«âge d'or» du clavecin:
  - une danse entraînante d'un virginaliste anglais de l'époque élisabéthaine (comme *La Volta* de W. Byrd); quelque fantaisie de Sweelinck ou de Frescobaldi;
  - quelques morceaux de la période «baroque»:
    J.-S. Bach: extraits des *Suites anglaises* et *françaises* des *Partitas,* du *Clavecin bien tempéré,* du *Concerto italien...*
    G.-F. Haendel: *L'Harmonieux Forgeron,* suites, fantaisies...
    J.-Ph. Rameau: *Pièces de clavecin (Tambourin, Le Rappel des Oiseaux, La Dauphine...)*
    François Couperin: *Pièces de clavecin (Les Moissonneurs, Les Barricades mystérieuses, Le Croc-en-jambe, Sœur Monique,* etc.)
    Domenico Scarlatti: *Sonates* et *Exercizi.*
- Pour le XX[e] siècle:
  - Manuel de Falla: *Fantasia baetica, Concerto pour clavecin et instruments à vent, Les Tréteaux de Maître Pierre* (clavecin dans l'orchestre)
  - Béla Bartók: *Mikrokosmos* (version clavecin)
  - Frank Martin: *Concerto pour clavecin et petit orchestre*
  - Jacques Ibert: *Interludes* pour flûte et clavecin (ou harpe)
  - F.-B. Mâche: *Kôrwâr,* pour clavecin et bande magnétique
  - György Ligeti: *Continuum,* pour clavecin
  - André Boucourechliev: *Anarchipel (Archipel II)*
  - Alain Louvier: *Etude pour agresseur,* pour clavecin
  - morceaux de jazz avec clavecin de Martial Solal (entre autres)

  Le clavecin est aussi employé dans de nombreux morceaux de variété et de rock. Sa sonorité est imitée par un jeu dans les synthétiseurs («cembalo», «harpsichord»)

---

❶ cf. fiche biographique *F. Poulenc.*
❷ cf. fiches techniques *le clavecin* et *le piano.*
❸ cf. fiche analytique, ex. 6.
❹ cf. fiches analytiques et ME n° 34.
❺ cf. nos fiches analytiques sur: J.S. Bach, *Concerto brandebourgeois n° 5;* K.P.E. Bach, *2[e] sonate wurtembergeoise;* Rameau, *1[er] Livre de pièces de clavecin, La Dauphine.*

Le Directeur de la publication: Jean-Luc JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 1/91 - Dépôt légal: janvier 1991 - N° d'ordre 910155 - Commission paritaire N° 35.860

CONCERT CHAMPÊTRE
pour clavecin (ou piano) et orchestre

Partition : Ed. Salabert, Paris

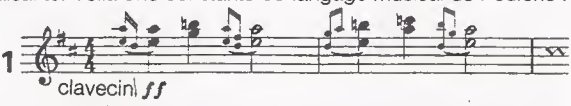
Francis POULENC
(1899 - 1963)

L'instrument de prédilection de Poulenc (1) était le piano. Il conçut toute sa musique au piano. Beaucoup de ses grandes œuvres sont écrites pour le piano. L'œuvre qui nous occupe date de 1928. A cette époque, Poulenc travaille déjà sur une composition pour piano et orchestre : les *Marches militaires*. Mais, à la même période, le jeune musicien rencontre, chez la princesse de Polignac, la claveciniste Wanda Landowska, qui lui commande un concerto. "Re"-découvrant ce vieil instrument qu'est le clavecin (2), Poulenc adapte ses *Marches militaires*, qui deviennent le *Concert champêtre*.

Comme à son habitude, Poulenc situe son morceau géographiquement. Ici, à la périphérie de Paris, dans le bois de Vincennes, morceau de campagne pour le jeune parisien. La caserne toute proche nous fournit l'explication du titre primitif, titre qui ne se serait pas démenti à l'écoute de la pièce.

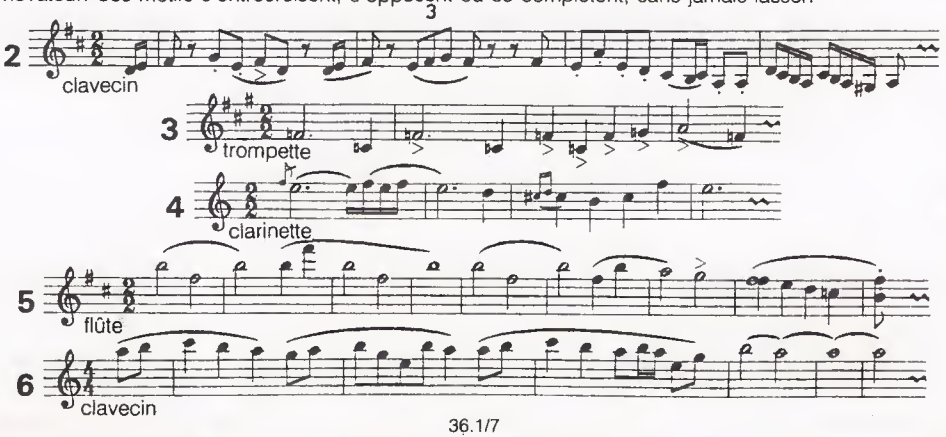
Premier mouvement : *Allegro*

- Suivant le plan classique, le premier mouvement est introduit par un *adagio* lent et noble. Poulenc joue sur les modes, faisant se succéder *ré* mineur et *ré* majeur, imprimant à la pièce une sorte de majesté évocatrice de temps anciens. Le clavecin intervient alors par de lentes phrases très ornées, à la manière d'un Couperin (ex. 1). La sonorité de l'instrument soliste, les ornements font oublier les nombreux frottements harmoniques. Le clavecin dialogue avec l'harmonie (3) et particulièrement les cors, rappel de sonneries de chasse. L'introduction est conclue sur la dominante (*la* majeur), avec une impression de tierce picarde archaïsante. Voilà une constante du langage musical de Poulenc : établir un cadre tonal en affirmant puissamment les degrés forts ; puis s'évader à l'intérieur de ce cadre vers un atonalisme latent.



- Le clavecin débute alors l'*allegro* par l'exposition d'un premier thème rapide et enjoué (ex. 2), sur un *ostinato* d'accords à la main gauche. Il est aussitôt rejoint par le quatuor et la petite harmonie (3) où flûte et hautbois se partagent le soin de varier des morceaux du thème. Puis le soliste s'enhardit et propose un court motif virtuose, à la manière des baroques italiens, soutenu en *pizzicato* par les Cordes. Le *tutti* reprend le thème initial mais à la dominante (*la* majeur). Le tempo s'accélère. Les Cuivres interviennent par de brefs motifs d'allure martiale (ex. 3). A son paroxysme, cette frénésie s'interrompt brusquement pour laisser place à un passage "tragique" faisant dialoguer le clavecin, les cors et la clarinette. Les instruments déroulent une lente mélopée tourmentée et accidentée (ex. 4).
- Ce n'est que pour mieux reprendre leur élan dans un passage marqué "Féroce" introduit par le clavecin dans un rythme stravinskien. La caisse claire et la trompette y confèrent à nouveau une connotation belliqueuse. Se greffant un peu paradoxalement sur cette ambiance sonore, la flûte introduit un nouveau thème d'apparence folklorique en *si* mineur (ex. 5), accompagné et repris par le soliste puis par le *tutti*. Comme le précédent, ce motif est accéléré et modulé. Le *tutti* gravit les degrés de mesure en mesure, jusqu'à conclure sur un accord de septième et quinte diminuée, *sff*.
- Et de nouveau un intermède lent qui débute à la manière d'un récitatif par de larges accords arpégés au clavecin. Le soliste déclame une lente mélodie en octaves, à découvert (ex. 6), sorte de plainte accentuée encore par les notes suraigües de la petite flûte et les harmoniques du violon solo.
- Puis, changement radical, retour à un *"subito allegro molto"* qu'introduit l'orchestre, soutenant une nouvelle idée du clavecin. L'excitation s'arrête brusquement sur un accord "très court". Et c'est le retour au thème initial du clavecin (ex. 2). A partir de quoi le mouvement se conclut dans une sorte de coda condensant tous les thèmes exposés précédemment.

On le voit, Poulenc a un souci de forme, utilisant un embryon de forme sonate multi-thématique. C'est, là encore, une constante de son langage de ne pas se contenter d'un ou deux thèmes, comme les classiques. Poulenc est avant tout un grand mélodiste, tour à tour charmeur et agressif, classique et novateur. Ses motifs s'entrecroisent, s'opposent ou se complètent, sans jamais lasser.



MUSIQUE & CULTURE

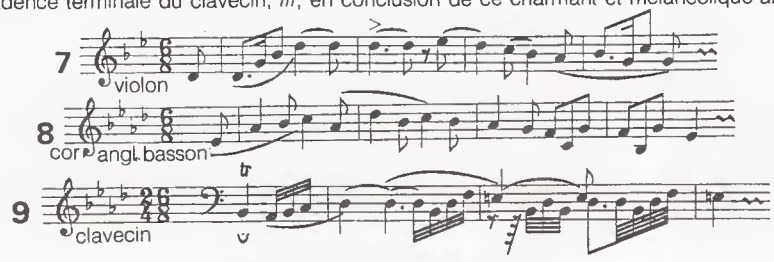
Deuxième mouvement : *Andante*

Poulenc va maintenant nous démontrer son aptitude à l'orchestration et à la recherche de timbre.

Dans une atmosphère corellienne, utilisant le rythme typique de la sicilienne, le son soyeux des Cordes introduit un premier thème, très doux, en *sol* mineur (ex. 7). Jusque vers le milieu du mouvement, le clavecin va céder son rôle de soliste aux instruments de l'orchestre. Lui-même n'expose jamais le thème : il se contente de l'accompagner, de le commenter, de proposer des contrechants ou de prêter sa voix à des combinaisons de timbres. Poulenc donne donc les motifs principaux à des groupes de deux à quatre instruments, toujours à l'unisson ou à l'octave, un peu comme un organiste travaillant sa registration. Il rappelle en cela le travail de Ravel sur son *Boléro*. On entend ainsi tour à tour hautbois et cor, cor anglais et basson ou encore clarinette, basson et violon. Ces derniers énoncent d'ailleurs le deuxième thème important de ce mouvement (ex. 8), soutenus par les arpèges du clavecin, d'une régularité toute baroque. Au fil des combinaisons, l'orchestre se sépare de plus en plus, jusqu'à obtenir une division totale de l'harmonie et des pupitres de cordes, partagés en trois.

Comme lassé de cette complexité, le soliste reprend brièvement ses droits dans une sorte de cadence heurtée et décidée (ex. 9). Timidement, la petite harmonie dialogue un instant avec lui d'un ton "plaintif". Et c'est le retour du thème initial, traité cette fois en *sol* majeur.

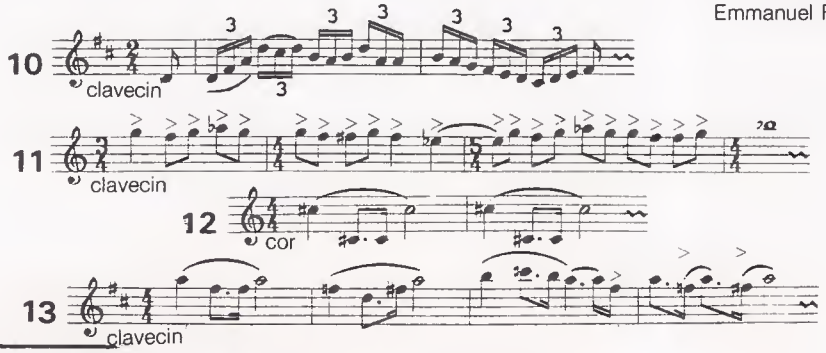
La dernière partie du mouvement reprend le principe de la première, mais en crescendo, amenant la petite cadence terminale du clavecin, *fff*, en conclusion de ce charmant et mélancolique *andante*.



Troisième mouvement : *Finale*

Peu d'innovation thématique dans ce dernier mouvement. Poulenc reprend et exploite différemment les motifs du premier *allegro*. L'ensemble est traité à la manière d'un mouvement perpétuel, forme que Poulenc affectionne particulièrement : pour preuve, ses *Mouvements perpétuels* pour piano.

- L'entrée du clavecin, véritable gigue endiablée, a certainement été inspirée par Haendel. Le tempo s'accélère encore avant l'entrée de l'orchestre, qui reprend joyeusement ce thème en *ré* majeur, tonalité triomphale dans la musique baroque (ex. 10). La conclusion de cet épisode - à la française - introduit le suivant, plus harmonique. Sur un court motif l'orchestre et le clavecin gravissent les échelons, de modulation en modulation, jusqu'à un accord "éclatant" du *tutti*.
- Le clavecin reprend alors l'un des thèmes d'allure martiale, exposé brièvement par les trompettes au premier mouvement (ex. 11). C'est un motif essentiellement rythmique, utilisant une succession de mesures *3/4, 4/4, 5/4*. Il va avoir une place prépondérante jusqu'à la fin du mouvement. Vont lui être adjointes deux autres mélodies de l'*allegro*. D'abord celle exposée ici par les clarinettes (ex. 4), puis le motif des flûtes (ex. 3) joué ici en premier par les trompettes.
- Puis le cor calme provisoirement ce jeu ensorcelant, reprenant le rythme et le tempo de l'*adagio* initial (ex. 12) et le clavecin expose une courte cadence à la manière de sa première intervention (ex. 1).
- Après cette pause, retour du thème (ex. 11) au clavecin, simplement interrompu par un motif que l'on croirait extrait de l'*Art de la Fugue* de Bach. Mais le déchaînement du *tutti* coupe court à ces divagations nostalgiques. Le fameux motif obsédant préside jusqu'à la fin du mouvement, accompagné exclusivement par deux accords à distance de seconde majeure, renforçant ce caractère d'*ostinato*.
- Pour clore la pièce, Poulenc rend au clavecin un dernier hommage. Le soliste reprend les premières mesures du concerto (ex. 13), tristement, comme un ultime adieu. L'orchestre, respectueusement, se tait. Seuls les flûtes et les altos ponctuent une longue tenue. Tout s'éteint sur grand accord arpégé, *fff*, en *ré* mineur, de l'instrument qui a si bien su servir, inopinément, les desseins du compositeur.

Emmanuel FABRE

(1) cf. fiche biographique *F. Poulenc* et fiche historique *Le Groupe des Six*
(2) cf. fiche technique *le clavecin*
(3) Dans l'orchestre symphonique, on appelle **harmonie** l'ensemble des Vents, et **petite harmonie** les Bois seuls.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

C — Bartók et Kodaly —

Pianiste virtuose, unanimement fêté en Europe et aux Etats-Unis (où il émigre en 1940, au début de la Seconde Guerre mondiale), éminent professeur de piano au Conservatoire Supérieur de Budapest, Bartok a écrit de nombreuses œuvres pour son instrument; ce sont toujours des pages originales où le musicien exploite toutes les possibilités sonores, rythmiques et harmoniques du piano, et inaugure la «technique percutante» qui a pour effet de rapprocher le piano d'un instrument à percussion. De plus, il n'a jamais perdu de vue les problèmes posés par l'enseignement du piano; on lui doit une nouvelle méthode et de nombreux recueils de petites pièces d'étude, dont les célèbres *Mikrokosmos.*

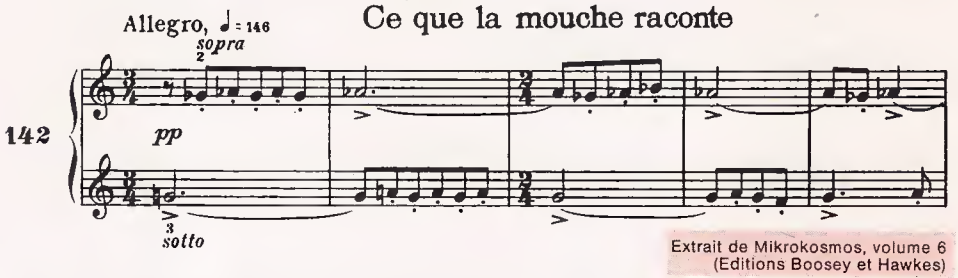
POUR LES JEUNES PIANISTES

mikrokosmos

C'est à l'intention de son fils Pierre, auquel il donnait des leçons de piano, que Bartok a écrit la monumentale suite des *pièces progressives pour piano,* regroupées sous le titre de *MIKROKOSMOS.* Leur composition s'étend ainsi sur une douzaine d'années, de 1926 à 1937, et, au travers des 153 morceaux que compte cet ouvrage, on a l'impression de suivre pas à pas les progrès du jeune pianiste!

Ainsi que l'indique leur titre, les *Mikrokosmos* nous ouvrent les portes d'un «monde pour les petits», d'un univers musical en miniature, merveilleux et poétique, né de l'amour que Bartók a toujours porté aux enfants.

Ici pas d'exercices fastidieux et arides qui n'apportent que lassitude et découragement! Mais un éventail de petites pièces, très courtes (beaucoup durent moins d'une minute), variées et vivantes, qui, tout en abordant chacune une difficulté technique, procurent au pianiste débutant un plaisir immédiat et le goût pour la musique.

Au fil des pièces, on résoud efficacement des problèmes techniques de plus en plus difficiles: les doigtés, les phrasés, les accentuations, les nuances, les mesures composées, les syncopes, les canons, les accords, les mains croisées, les arpèges...; tout en découvrant la beauté du folklore hongrois ou bulgare, la tendresse des musiques de la nature *(Mélodie dans le brouillard, Nocturne),* l'attrait du monde de l'enfance *(Jeux, Chansons d'enfants)* et des animaux *(Chanson des dragons, Chanson du renard),* l'humour incisif de l'auteur *(Grande Foire, Cahots, Burlesque rustique, Bouffon)...*

Extrait de Mikrokosmos, volume 6
(Editions Boosey et Hawkes)

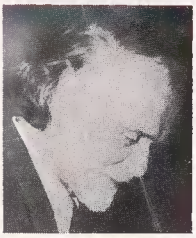
Mais... vous qui lisez ces lignes, vous êtes peut-être pianiste débutant, ou futur pianiste, et, de même que le jeune Pierre Bartok, vous pourriez profiter de l'enseignement du Maître hongrois!

Remarquez d'ailleurs que de nombreux professeurs, en France et à l'étranger, font travailler les *Mikrokosmos* à leurs élèves.

Alors, pourquoi pas vous?

Zoltan KODALY

(1882-1967)



Zoltan Kodaly, de son côté, est une des personnalités les plus marquantes de la musique hongroise comtemporaine. A la fois folkloriste, musicologue, professeur, compositeur, pédagogue, il est aussi l'auteur d'une méthode active qui permet aux jeunes enfants de s'initier à la musique dans la joie.

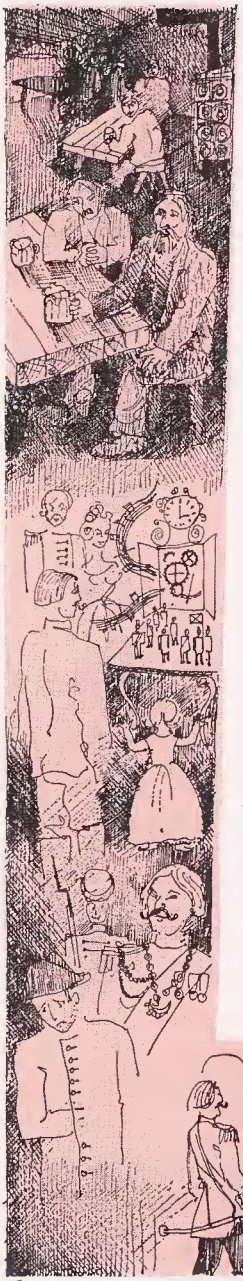
Deux œuvres ont tout spécialement assuré sa renommée de compositeur: l'admirable *Psalmus Hungaricus* (1923), destiné à célébrer le 50e anniversaire de la réunion Buda-Pest, et un opéra, *Hary Janos* (1926), qui plonge ses racines au plus profond de la sensibilité populaire et que vous aurez plaisir à découvrir en notre compagnie.

hary janos , opéra.

Avez-vous lu les aventures de Tartarin de Tarascon? Si oui, vous savez que Tartarin est le héros d'une œuvre d'Alphonse DAUDET, un méridional exubérant et bon enfant, un brave chasseur de casquettes devenu, un peu malgré lui,... chasseur de lions, et qui finit par croire lui-même à ses histoires imaginaires.

La Hongrie a aussi son Tartarin: Hary Janos, un vieux soldat en retraite qui, durant toute sa vie, rêvait de faire quelque chose de grand et de chevaleresque. Alors il raconte à qui veut l'entendre ses aventures, des aventures extraordinaires qu'il a inventées de toutes pièces et qui se passent au temps de Napoléon.

1er épisode: L'histoire, mise en musique par Kodaly, commence par un... éternuement, imité par un *glissando* des instruments de l'orchestre. Pourquoi cet éternuement? Tout simplement parce que, d'après une vieille superstition hongroise, un récit n'est considéré comme vrai que si l'un des auditeurs l'interrompt involontairement en éternuant.
Installé devant une table de l'auberge du village, le vieux Hary Janos raconte, une fois de plus, ses exploits militaires.



2e épisode: Lorsque l'impératrice des Français, Marie-Louise, fille de l'Empereur d'Autriche et épouse de Napoléon 1er, vient à Vienne, elle se prend d'affection pour Hary Janos et l'appelle auprès d'elle... De son séjour au château impérial, notre héros garde un souvenir inoubliable: la célèbre horloge à musique d'où surgissent des minuscules soldats qui défilent au rythme d'une plaisante marche militaire.
Ce sont les instruments à vent, accompagnés par le piano et rythmés par le tambour, le triangle, la cymbale et les cloches, qui nous rappellent cet agréable souvenir.

3e épisode: Mais n'allez pas croire que cette vie... impériale lui tourne la tête et lui fait oublier son village natal. Bien souvent, il évoque avec nostalgie ceux qu'ils a laissés et il pense, non sans mélancolie, à sa bien-aimée.
Ici, l'alto chante une vieille chanson populaire, reprise d'abord par le hautbois, puis par le cor.

4e épisode: La page la plus glorieuse de son histoire, c'est la lutte avec Napoléon. Jaloux de l'affection que Marie-Louise porte à Hary Janos, Napoléon déclare la guerre à l'Autriche, ni plus ni moins. Déjà les troupes françaises avancent aux sons d'une marche victorieuse, jouée par les trombones auxquels se joignent les trompettes. Mais très vite, les soldats de Hary Janos contre-attaquent. Piccolos, cuivres et percussions nous apportent les échos de cette bataille mémorable.
Et bien, croyez-moi si vous voulez, Hary Janos gagne la bataille; Napoléon n'a plus le choix: il demande grâce. Battu, il s'en retourne tristement, accompagné par la musique ironique d'une marche funèbre, confiée au saxophone.

5e épisode: Cet épisode n'a d'autre but que de laisser à Hary Janos le temps de regagner Vienne, au rythme d'une danse populaire très en vogue à la fin du XVIIIe siècle, jouée par l'orchestre.

6e épisode: Hary Janos entre triomphalement à Vienne où il est accueilli avec les plus grands honneurs à la cour impériale. Soudain, une *fanfare* éclatante retentit: on attend l'empereur. Tous les yeux se fixent sur lui. La pauvre tête de Hary Janos tourne devant tant de gloire et de magnificence. Alors, comme dans un rêve, il s'avance majestueusement vers le trône resté vide, à côté de l'impératrice. Oui, comme dans un rêve... Brusquement la porte de l'auberge s'ouvre: Madame Hary Janos vient chercher son vieux rêveur de mari pour le repas du soir...
Admirez sans réserve cette musique pleine de vie de Kodaly, qui traduit avec bonheur l'atmosphère de gaieté, de drôlerie et d'ironie dans laquelle se meuvent les personnages de cette charmante et joyeuse fantaisie.

Légende musicale en six épisodes de Zoltan KODALY

Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 12/80 - Dépôt légal: 4e trimestre 1980 - No d'ordre 3276/80
Commission paritaire: no 35.860

JANVIER 1972 - Série 17 - nº 4

MUSIQUE ET CULTURE

24, avenue des Vosges - STRASBOURG
C.C.P. Strasbourg 484.48

Association agréée par les Ministères de l'Education Nationale, des Affaires Culturelles et de la Jeunesse et des Sports

PROGRAMMES RADIOPHONIQUES

ÉMISSION DU VENDREDI 14 JANVIER

— *Concerto pour la nuit de Noël* d'Arcangelo Corelli (1653-1713)
— *Concerto pour orchestre (2e mouvement)* de Bela Bartok (1881-1945)

ÉMISSION DU VENDREDI 21 JANVIER

— *Concerto pour deux pianos* de Francis Poulenc (1899-1963)

avec le concours de Geneviève JOY et de Jacqueline ROBIN

(France-Culture MA et MF de 11 h à 11 h 30)

ORCHESTRE RADIO-SYMPHONIQUE DE STRASBOURG
Direction : Marius BRIANÇON
Production et animation : Albert JUNGBLUT

SOMMAIRE

ANALYSES

- ARCANGELO CORELLI
  Concerto grosso op. VI nº 8
- BELA BARTOK
  Concerto pour orchestre
  pages 3 et 4
- FRANCIS POULENC
  Concerto pour deux pianos

BIOGRAPHIE

- ARCANGELO CORELLI

SUPPLÉMENT (formule AB)

- Les Feuillets des Benjamins de la Musique

DANS NOTRE COURRIER...

« Chargée l'an dernier de l'Education Musicale, j'ai eu l'avantage de pouvoir enregistrer toutes les émissions « Musique du Monde » et d'en faire profiter mes jeunes élèves à qui elles étaient adressées. Comment ne pas vous remercier de vos excellents cours à la portée de tous, jeunes de sixième et plus âgés. Comment ne pas féliciter l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg pour la qualité de ses interprétations !

J'aimerais, dès à présent, être renseignée sur le programme que vous envisagez de diffuser pour l'année scolaire 1971-72, et vous assure d'avance de l'écoute attentive de plus de deux cents jeunes auditeurs ! Puisse se lever parmi eux, sinon des musicologues de grand talent, du moins des amis fervents de la Musique, cause à laquelle vous vous dévouez avec beaucoup de talent... »

Mme M. C. DEFIS - 57

Pour une initiation active et vivante au Concerto

Notre disque MC. 2504 : le **concerto grosso** avec le *Concerto nº 12* de Haendel.
Notre disque MC. 3002 : le **concerto** avec le *Concerto en ré pour flûte* de Mozart.
1re face consacrée à l'initiation de la forme et à la présentation de l'œuvre.
2e face consacrée à l'exécution intégrale de l'œuvre.
Chaque disque est accompagné d'une plaquette explicative illustrée.

Le thème de ce mois — **familiarisation avec le concerto** — *nous offre l'occasion d'ouvrir l'année 1972 avec un programme de choix, puisque, outre l'audition d'un* **Concerto grosso** *de Corelli — forme de concerto qui a précédé celle du* **Concerto de soliste** — *et d'un extrait du* **Concerto pour orchestre** *de Bartok, nous écouterons le* **Concerto pour deux pianos** *de Francis Poulenc.*

Notre émission du 14 janvier

Le Concerto grosso n° 8 de l'opus VI de Corelli

Ce concerto, connu sous le titre de *Concerto pour une nuit de Noël* dont on trouvera l'analyse en annexe accompagnée de la biographie de Corelli, nous fournit un exemple-type du **concerto grosso** qui date du XVII^e^ siècle et du début du XVIII^e^ siècle. Arcangelo Corelli (1653-1713) a contribué à en fixer la forme.

Le **concerto grosso** trouve son principe dans l'opposition entre un petit groupe d'instrumentistes désigné sous le nom de *concertino* (petit concert) et la masse de l'orchestre appelé *tutti* ou *ripieno* ou *concerto grosso.*

Corelli adopte la disposition en *trio* du *concertino,* qui comprend généralement deux parties de violon et une de basse, combinaison pour laquelle les maîtres italiens avaient une prédilection particulière ; en même temps il développe l'importance de l'orchestre uniquement basé sur les instruments à cordes auxquels s'ajoutent l'orgue pour la musique d'église (*da chiesa*) et le clavecin pour les œuvres de chambre (*da camera*).

On le lira par ailleurs, le *Concerto pour une nuit de Noël* est le dernier du groupe des 8 *Concerti da chiesa* de *l'Opus VI,* les 4 autres étant des *Concerti da camera,* de caractère moins grave, composés de pièces dérivées d'anciennes danses : *Allemande, Gigue, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuet,* l'ensemble étant précédé d'un *Prélude.*

Le Concerto pour orchestre de Bartok

Ainsi que le souligne Marc Pincherle dans son ouvrage consacré à Corelli (*Ed. Le Bon Plaisir*), « le **concerto de soliste** n'osera se faire jour qu'après une longue pratique du **concerto grosso**, où la virtuosité restait collective ; et Vivaldi, le premier, se risquera à donner, dans l'*adagio,* un véritable pendant à l'aria dramatique, exposant le virtuose à l'attention concentrée de tout son auditoire, le forçant à exprimer sa propre personnalité, comme un chanteur au point culminant de l'opéra. »

La forme du **concerto grosso** ne s'acheminera donc que peu à peu vers celle du **concerto de soliste**, le *concertino* se réduisant alors à un seul instrument, généralement le violon, dont on fait valoir la virtuosité. Parallèlement, avec Vivaldi et ses successeurs, commence l'usage du concerto en trois mouvements : *vif - lent - vif* ; c'est le schéma désormais classique du concerto.

Plus tard, le rôle de soliste sera dévolu à des instruments divers : piano, flûte, clarinette...

☆

Le *Concerto pour orchestre* de Bela Bartok ne répond pas à la définition du concerto de soliste. D'une part, il ne respecte pas la division traditionnelle en trois mouvements — il en comporte cinq (*Cf. fiche analytique ci-jointe)* — d'autre part, l'ouvrage est presque une symphonie. Toutefois, Bartok s'en explique lui-même dans le texte qu'il a rédigé pour présenter son concerto et il précise que souvent **tel groupe d'instruments y a sa prééminence et s'oppose à l'ensemble de l'orchestre,** comme dans le *concerto grosso*, d'où le titre.

Pour la biographie de Bartok, nous vous invitons à vous reporter à la fiche publiée dans notre numéro 3 de la Série 15 (décembre 1959).

Notre émission du 21 janvier

Rares sont les compositeurs qui nous ont laissé des *Concertos pour deux pianos.* Citons J.-S. Bach qui a également écrit des concertos pour **3** et **4 claviers** ; Mozart (*Concerto K. 365 - Concerto pour 3 claviers K. 242*) ; Mendelssohn (*Concerto en mi majeur - 1824*) ; Bartok (version symphonique, réalisée par Bartok lui-même, de la *Sonate pour deux pianos et percussion*) et Francis Poulenc, musicien complet, au langage très personnel, mais particulièrement attachant *(cf. fiche analytique ci-jointe).*

(Nous avons publié la biographie de Poulenc en mars 1967 - Série 12, N° 6).

NOS JEUX-CONCOURS TRIMESTRIELS

On trouvera dans le numéro correspondant des « Feuillets » la première série de questions du **Jeu-Concours du 2^e^ trimestre.**

CONCERTO POUR ORCHESTRE

Bela BARTOK (1881-1945)

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

En 1940, Bela Bartok qui a pris courageusement parti contre le hitlérisme et le racisme, s'expatrie avec sa femme aux Etats-Unis où il va connaître la gêne, puis la misère. Quelques concerts, des leçons de piano, quelques rares commandes lui permettent à peine de subsister.

Malade depuis plusieurs mois, Bartok doit à l'Association des musiciens américains de pouvoir partir se reposer, en 1943, au bord du lac Saranac, à l'est de New-York où il est hospitalisé. Quelques jours avant le voyage, Serge Koussevitzky, averti par le violoniste Josef Szigeti et le chef Fritz Reiner des difficultés pécuniaires du compositeur, se rend à l'hôpital et commande à Bartok une œuvre pour orchestre, dédiée à la mémoire de Madame Nathalie Koussevitzky, pour 1 000 dollars dont la moitié payable immédiatement ; c'était la seule façon de venir en aide au maître hongrois dont la fierté native lui interdisait d'accepter toute aumône, tout geste dicté par la charité. Bartok hésite en raison de son état de santé, puis accepte finalement.

Après plus d'un mois de repos, « galvanisé par le sentiment d'échapper enfin à une malédiction », (*) Bartok se met au travail le 15 août et termine son *Concerto pour orchestre* le 8 octobre suivant. Mais la première audition n'aura lieu que le 1er décembre 1944, Serge Koussevitzky dirigeant le Boston Symphony Orchestra.

L'ŒUVRE

Ce concerto est une des œuvres les plus connues et « les mieux faites pour ouvrir au public non averti l'accès à la musique de Bartok ». (*) Pour en percevoir le message émotionnel que, sous un jeu orchestral des plus séduisants, le musicien a confié à sa partition, il convient de l'écouter « comme un *Concerto de l'exil* où un dernier effort enfle une voix déjà affaiblie par l'approche de la mort ». (*)

Il comporte cinq mouvements dans lesquels Bartok fait preuve d'une extraordinaire maîtrise orchestrale : *Introduzione - Giuoco delle coppie - Elegia - Intermezzo interrotto - Finale.*

Dans sa présentation, le compositeur note ce qui suit :

« L'atmosphère générale de l'œuvre représente, si l'on excepte le badinage du deuxième mouvement, une lente évolution commencée dans le sévère premier mouvement, poursuivie à travers le chant funèbre du troisième, et qui aboutit, dans le cinquième, à une affirmation de la foi en la vie.

Le titre de cet ouvrage orchestral très proche d'une symphonie s'explique par sa tendance à traiter chaque groupe d'instruments de façon concertante, c'est-à-dire comme des instruments solistes. Ce traitement apparaît par exemple dans les sections fugato du premier mouvement - cuivres -, dans le passage à la manière d'un perpetuum mobile du principal thème du dernier mouvement - cordes -, et surtout dans le deuxième mouvement, au cours duquel, par paires, les instruments apparaissent consécutivement dans les passages de virtuosité.

Quant à la structure, les premier et cinquième mouvements sont plus ou moins de forme-sonate. Le développement du premier contient des sections fugato pour les cuivres ; l'exposition dans le finale est assez longue et son développement consiste en une fugue bâtie sur le dernier thème de cette exposition. Des formes moins traditionnelles sont utilisées dans les deuxième et troisième mouvements. L'essentiel du deuxième mouvement consiste en une chaîne de courtes sections indépendantes, confiées à des instruments à à vent qui paraissent deux par deux dans l'ordre suivant : bassons, hautbois, clarinettes, flûtes, trompettes avec sourdine. Thématiquement, les cinq sections n'ont rien en commun. Une sorte de « trio » - un court choral pour cuivres et caisse claire - suit, après quoi les cinq sections sont reprises dans une instrumentation plus complexe. Le quatrième mouvement, comme le deuxième, est bâti en chaînes ; trois thèmes apparaissent successivement. Ils constituent le cœur du mouvement, qui est encadré par une texture brumeuse de motifs rudimentaires. La majeure partie du matériel thématique de ce mouvement est tirée de l'introduction du premier mouvement. La forme du quatrième mouvement peut s'expliquer symboliquement par les lettres : A - B - A - interruption - B - A ».

L'orchestre comprend les « bois » par trois ; 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones et 1 tuba ; la percussion (timbales, caisse claire, grosse caisse, tam-tam, cymbales et triangle) ; deux harpes et les cordes.

PREMIER MOUVEMENT : Andante non troppo - Allegro vivace

L'*Andante initial,* qui est empreint d'une grande noblesse, introduit un *Allegro* en forme sonate à deux thèmes : le premier, rapide et décidé, confié aux **violons,** le second,

(*) Pierre Citron : Bartok (Ed. du Seuil).

plus calme, au **hautbois.** On remarquera, dans la dernière partie du développement, l'apparition d'un sujet de **fugue** exposé deux fois : par les **trombones** et les **trompettes** d'abord, puis, en mouvement contraire, par les **cors** et les **trompettes**. La réexposition, qui débute immédiatement par le second thème présenté par la **clarinette,** aboutit à une brève conclusion où triomphe le sujet de fugue (issu lui-même du premier thème), clamé par les cuivres.

DEUXIÈME MOUVEMENT : Jeu des couples (Allegretto scherzando) :

C'est une forme *lied :* **A - B - A'**, la première partie étant reprise après l'épisode central. « Il a l'apparence d'un jeu rythmique, plein de brio et d'humour, mais d'un humour où perce à chaque instant le désir de s'aggripper obstinément aux pilastres de la forme fixe, qui encadre et maintient la musique capricieuse et fuyante » (A. Goléa).

1re partie : Après une introduction par la **caisse claire,** nous entendrons successivement, accompagnés presque exclusivement par les instruments à cordes : **2 bassons** dont le thème est rythmé par les *pizzicati* des cordes ; **2 hautbois** ; **2 clarinettes** ; **2 flûtes** et **2 trompettes** en sourdine. La **caisse claire** conclut cette première partie.

La partie médiane, très courte, est confiée aux **cuivres** seuls qui chantent un thème de choral dont les différents éléments sont prolongés par les interventions de la **caisse claire.**

Reprise de la 1re partie : Une brève transition conduit à la reprise de l'épisode initial en en adoptant le plan suivant : **3 bassons ; 2 hautbois + 2 clarinettes ; 2 flûtes + 2 clarinettes + 2 bassons ;** les **Bois ; 2 trompettes + 2 harpes ; cors + Bois ; caisse claire.**

On notera l'accompagnement des cordes qui reste discret durant tout le mouvement.

TROISIÈME MOUVEMENT : Andante non troppo.

Ce mouvement, de caractère passionné, « est une déchirante déploration funèbre dédiée à la mémoire de Nathalie Koussevitzky. Cette page parlera même aux mélomanes que certains aspects de l'art bartokien pourraient encore déconcerter » (J. Bruyr).

Il débute par quelques mesures d'introduction confiées d'abord aux **contrebasses,** dont le motif réapparaîtra dans la coda. Le **hautbois,** entouré de traits rapides de la **clarinette** et de la **flûte,** présente le premier thème, un motif douloureux et plaintif, soutenu par les *glissandi* de la **harpe** et les *trémolos* des **cordes** et des **timbales.** Le deuxième thème, lugubre et « grave comme l'approche de la mort », présenté par les **altos,** est sombrement ponctué par les **timbales**, les **cuivres** et les **harpes** lorsqu'il est repris immédiatement après par les **bois.** Le mouvement conclut sur un rappel de l'introduction.

QUATRIÈME MOUVEMENT : Intermezzo interrompu.

Cet *Allegretto* « relève de l'inspiration fantasque et poétique de Bartok, avec de-ci de-là quelques touches d'ironie ou de sarcasmes qui cèdent pourtant vite devant la bonne humeur de la conclusion » (J. Bruyr). Trois parties composent le mouvement :

La **première partie** se subdivise à son tour en trois sections : 1. un thème qui est présenté trois fois (par le **hautbois,** par la **flûte** et la **clarinette** et à nouveau par le **hautbois) ;** 2. une mélodie étrange et calme, énoncée deux fois, par les **altos** puis par les **violons,** et qui « semble évoquer le brumeux souvenir d'un pays aimé et lointain » ; 3. la reprise du thème initial.

La deuxième partie est un « épisode burlesque fait d'un thème de fox-trot ridiculement simple (**clarinette,** puis **violons**), interrompu à deux reprises par le *glissando* des **trombones** et des sortes d'éclats de rire aigus aux **cordes** » (*) (Noter dans ce passage l'utilisation des *trilles* et des *trémolos* aux bois, aux trompettes et aux cordes, ainsi que l'écriture orchestrale particulièrement brillante).

La **troisième partie** ramène les éléments de la première mais dans un ordre différent : le thème cantabile chanté par les **1ers violons** et les **altos** en sourdine précède ici le thème initial.

CINQUIÈME MOUVEMENT : Finale.

Le *Presto* final « nous ramène à ces danses transylvaniennes que Bartok a si souvent marquées de sa rythmique personnalité. Il y a là des *fugati* impressionnants et une *coda* proprement frénétique » (J. Bruyr).

Il s'ouvre par une introduction de quatre mesures confiées aux **cors** seuls, qui nous font entendre le sujet de la fugue de l'épisode central. Puis, un long passage en doubles croches nous conduit, dans un irrésistible tournoiement, à l'exposition du sujet de la fugue par le **2e basson,** suivi du **1er basson,** de la **clarinette** et du **hautbois.** Un deuxième sujet de la fugue apparaît à la **trompette** avant de donner lieu à d'importants développements auxquels se mêlent des épisodes de la ronde tourbillonnante. Après un passage plus calme, c'est l'éblouissement final d'une coda brillamment orchestrée.

Discographie :

Solti - DEC (30) 7.034 (st. m.) avec Bartok : Suite de Danses
Dorati - MER (30) 131.019 MSY (g. u.)
Karajan - DGG (30) 139.003 (g. u.)

A. JUNGBLUT

Le Directeur de la Publication : Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 12/71 - Dépôt légal 4e trimestre 1971 - N° d'ordre 3036/71

Concertos Brandebourgeois n°s 1 et 2

Partition : ed. DOVER - New York

Jean-Sébastien BACH (1685-1750)

Les "Six Concerts" dédiés par Jean-Sébastien Bach au margrave de Brandebourg en 1721 répondent plus ou moins fidèlement au type du *concerto grosso* (1).

CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N° 1

Le *Concerto Brandebourgeois n° 1,* en *fa* majeur, requiert un effectif important : 2 cors de chasse, 3 hautbois, basson, *violino piccolo* (2), violon I, violon II, alto, violoncelle et basse continue (clavecin et "*violone grosso*" - c'est-à-dire contrebasse de viole à 6 cordes). Son écriture obéit à une conception librement dialoguée à la française ; toutefois, à l'intérieur du *tutti,* les rôles des groupes instrumentaux se réfèrent sans rigueur au *concertino* et au *ripieno* italiens :

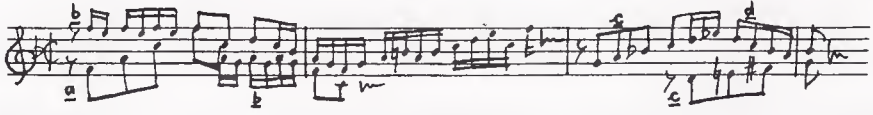
- *concertino :* cors, hautbois
- *ripieno :* violon I, violon II, alto, violoncelle

} le violon piccolo et le basson participent tantôt à l'un et à l'autre groupe

La basse continue accompagne les deux groupes. Dans les *tutti* elle est renforcée par le basson et le violoncelle.

Ce *Premier Concert* combine la structure de la *sinfonia* italienne (3 premiers mouvements) et de la *suite* française (4e mouvement, avec son *Menuet,* ses *Trios* et sa *Polonaise*).

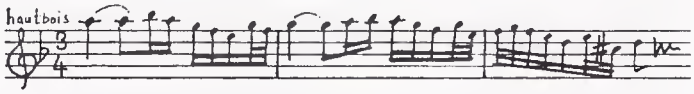
1er mouvement : *Allegro,* en *fa* majeur, à C
Le mouvement initial adopte une forme-rondo libre dans laquelle les refrains sont confiés au *tutti* les couplets correspondant à des dialogues entre chaque groupe du *concertino* (les cors, les hautbois) et le *ripieno* ou le *tutti.* Le refrain, en deux volets, exprime une solide bonne humeur :



4 motifs s'y combinent (Ex. 1), qui servent ensuite de matériau aux 4 couplets. Le refrain est donc entendu 5 fois, parcourant un ordre tonal logique : tonique (*fa* majeur) - ton relatif (*ré* mineur) - dominante (*do* majeur) - tonique - tonique. L'intérêt du morceau réside dans les oppositions et combinaisons de timbres, mais aussi dans sa grande richesse polyphonique et dans la logique interne de son discours musical qui s'impose à l'auditeur de façon évidente et prenante.

2e mouvement : *Adagio,* en *ré* mineur, à 3/4, sans les cors
Il s'ordonne en 2 parties, la 1ère allant de la tonique à la dominante et la 2e revenant à la tonique.

• 1ère partie : elle est dominée par un thème principal, merveilleuse cantilène ornée du 1er hautbois, accompagnée en notes répétées et dont l'expression douloureuse a pu laisser penser que Bach l'avait écrite à la mort de sa première femme, Maria-Barbara :

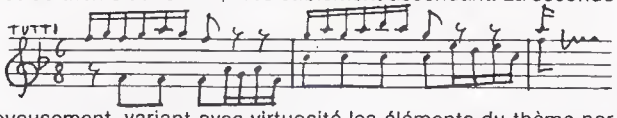


Ce thème est repris *forte* par le violon piccolo, puis *piano* par le basson et la basse continue. Un canon hautbois - violon piccolo, très expressif, s'installe alors sur des notes répétées.

• 2e partie : le thème principal revient aux basses, suivi d'un nouveau canon (les mêmes instruments en ordre inverse). Il amène une Coda, se terminant par une cadence en triples croches du hautbois solo, puis un enchaînement d'accords qui clôt l'*Adagio* sur la dominante (*la* majeur).

3e mouvement : *Allegro,* en *fa* majeur, à 6/8

Sur un rythme de Gigue, Bach nous plonge dans l'atmosphère brillante et colorée d'une foule traversée par un cortège princier, grâce au thème du refrain, irrésistiblement ascendant. La seconde partie de ce thème est formée de guirlandes de doubles croches, sur un rythme dansant de croches en arpèges :

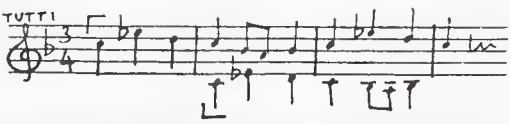


Tutti et *soli* se succèdent alors joyeusement, variant avec virtuosité les éléments du thème par des imitations canoniques et des superpositions. Soudainement, l'*Allegro* s'arrête sur un accord de 7e de dominante renversé. Bach place à cet endroit un très bref *Adagio* en forme de récitatif expressif, réservé au *violino piccolo* accompagné par les cordes seules.
Le retour du refrain au *violino piccolo* suivi de *tutti* entame la section finale, particulièrement développée et qui obéit elle aussi à l'alternance *tutti-soli.*

4e mouvement : Bach inaugure ici un plan original, combinant *Menuet, Trio* et *Polonaise* dans le cadre d'une structure symétrique :
Menuetto - Trio I - Menuetto (Da Capo) - Polacca - Menuetto (Da Capo) - Trio II - Menuetto (Da Capo)
Ces mouvements de danse adoptent tous la forme binaire avec reprises (Tonique ⟶ Dominante/Dominante ⟶ Tonique). Les trios sont vraiment écrits à 3 voix.

(1) cf. notre fiche "le musicien et sa musique" *Bach et le concerto grosso,* notre fiche technique *Le concerto grosso* et notre fiche analytique sur les *Concertos Brandebourgeois n° 3 et 5.*
(2) *violino piccolo* : petit violon accordé une tierce mineure plus haut que le violon normal.

• *Menuetto,* en *fa* majeur, à 3/4 : ce Menuet respecte l'esprit et le rythme de l'élégante danse de cour française, mais Bach ne peut s'empêcher d'y esquisser un contrepoint en imitation :



• *Trio,* en *ré* mineur, à 3/4 : confié à 2 hautbois et au basson comme les trios de Lully, ce mouvement renforce son rôle de contraste par une expression délicate et mélancolique, due au ton de *ré* mineur, aux nombreux ornements, aux sixtes et tierces parallèles et aux retards formant dissonances entre les hautbois.

• *Menuetto (Da Capo)*

• *Polacca,* en *fa* majeur, à 3/8 : inattendue, la Polonaise apporte un nouveau contraste grâce à son rythme enlevé, et à l'emploi des cordes seules (sans le violon piccolo) en nuance *piano* (hormis un passage *forte* et *staccato)* :

• *Menuetto (Da Capo)*

• *Trio,* en *fa* majeur, à 2/4 : Bach trouve pour ce 2e trio une combinaison sonore savoureuse en supprimant la basse continue et en confiant la "basse" aux 3 hautbois à l'unisson et les "dessus" aux 2 cors jouant dans l'aigu. L'effet est renforcé par le rythme binaire et le mouvement vif.

• *Menuetto (Da Capo) :* Bach conclut donc ce concerto par un hommage splendide à la danse de cour, rappelant ainsi la destination aristocratique de son oeuvre.

CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N° 2

Le deuxième concerto de la série des "Brandebourgeois" est, comme le premier, écrit en *fa* majeur. Cette oeuvre adopte franchement la disposition du *concerto grosso* en *concertino* et *ripieno,* mêlant encore une fois cordes et vents :

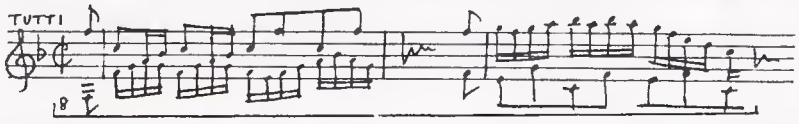
- *concertino :* trompette en *fa,* flûte à bec, hautbois, violon ;
- *ripieno :* violon I, violon II, alto, contrebasse ;
- basse continue : violoncelle et clavecin.

A l'imitation de Vivaldi, Bach adopte ici la forme en trois mouvements Vif - Lent - Vif.

1er mouvement : *Allegro,* en *fa* majeur, à C

Comme dans le *Premier Concert,* une alternance et un mélange *tutti - soli* structure très librement ce morceau en 6 principales sections.

• Le thème du refrain, donné par le *tutti,* s'appuie sur un martèlement joyeux de la tonique et de la dominante ; il est constitué de 3 motifs superposés en contrepoint renversable **(a, b, c)** :



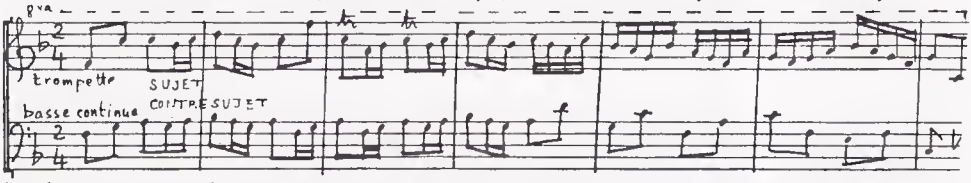
• Les couplets font dialoguer *soli* et *tutti,* ces derniers reprenant tel ou tel motif du refrain, entier, tronqué ou développé. Dans les *soli,* le *concertino* met en valeur un second élément mélodique. Refrains et couplets voient une exploitation considérable de cette matière musicale à travers une écriture polyphonique très dense. Bach opère également un remarquable travail sur les intensités *(forte, piano* et *pianissimo*), autant pour le *concertino* que pour le *ripieno.*

2e mouvement : *Andante,* en *ré* mineur, à 3/4

Le mouvement central sacrifie tout entier à l'écriture en imitation chère à Bach, dans le même esprit que celui du *Cinquième Concert.* La flûte, le hautbois et le violon se chargent de cette conversation à trois, dont la politesse cache une grande puissance d'émotion. La basse continue, confiée aux seuls violoncelle et clavecin, les accompagne en arpèges brisées .

Structuré en sections par des cadences parfaites aux tons voisins de *ré* mineur, cet *Andante* se présente néanmoins en une seule coulée, le déroulement du discours musical obéissant à une logique liée au contrepoint en imitation.

3e mouvement : *Allegro assai,* en *fa* majeur, à 2/4

Le Finale prend la forme d'une fugue très enlevée, dans l'esprit des concertos italiens. L'exposition de fugue est très naturellement réservée au *concertino* soutenu par la basse continue. La trompette expose d'abord triomphalement le sujet, la basse continue jouant le contresujet :

La réponse est donnée par le hautbois, puis le sujet par le violon, enfin la réponse par la flûte. Le contresujet accompagne à chaque fois le sujet et la réponse. Un autre contresujet, en croches détachées et répétées, est exposé simultanément. L'exposition s'enchaîne à un 1er divertissement, modulant à la dominante (*do* majeur), suivi du sujet dans cette tonalité à la trompette.

La fugue se poursuit par une série d'expositions et de divertissements, conduits par le *concertino.* Elle se termine par un *tutti* combinant les différents éléments. Le sujet est entendu une dernière fois à la trompette, donnant à ce *Deuxième Concert* une péroraison somptueuse.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

Cantate "Actus Tragicus" BWV 106 "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit"

Partition : éd. DOVER - New York

Jean-Sébastien BACH (1685-1750)

Composée à Mülhausen en 1707 pour un service funèbre (d'où son sous-titre d'*Actus Tragicus),* la cantate BWV 106 "Le temps de Dieu est le temps le meilleur" répond encore partiellement à un type de cantate traditionnel de l'Allemagne luthérienne, la *cantate-choral,* issue du *concertato* (1). En dehors du choral sur lequel aboutit l'oeuvre (cf. le choeur final), Bach fait intervenir plusieurs autres mélodies de choral et laisse libre cours à l'inspiration luxuriante de ses oeuvres de jeunesse. La parenté mélodique entre ces chorals et ces thèmes apparaît clairement à l'audition.

Au travers de cette conception originale, l'*Actus Tragicus* revêt un ton profondément grave et intériorisé. Le livret se compose de textes probablement choisis par Bach lui-même, tirés des Psaumes et de la Bible. Il évoque notamment la dualité entre l'Ancien Testament, impitoyable pour l'homme, et le Nouveau Testament, par lequel le Christ apporte la rédemption.

L'effectif requis par Bach est remarquable par le choix de ses timbres instrumentaux : 2 flûtes à bec, 2 violes de gambe (2) et basse continue. Les solistes vocaux sont issus du choeur. Conformément à la tradition, la voix de basse en solo incarne la parole divine (Dieu, le Christ), les autres voix (ténor, alto, soprano) étant celles de l'âme du croyant. L'oeuvre se divise en plusieurs sections, que leurs enchaînements regroupent en 4 parties principales, évoluant de la tristesse résignée devant la mort à la joie triomphante de l'âme sauvée par Jésus-Christ :

I. *Sonatina* à 2 flûtes, 2 violes et basse continue — *mib* majeur

a. Choeur "Gottes Zeit Ist die allerbeste Zeit"
b. Choeur "In ihm sterben, weben und sind wir"

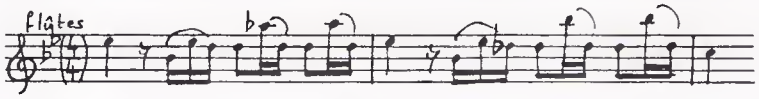
II. c. Solo de ténor "Ach, Herr ! Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen" — *do* mineur
d. Solo de basse "Bestelle dein Haus !"
e. Choeur "Es ist der alte Bund" avec solo de soprano "Ja komm, Herr Jesu ! " — *fa* mineur

III. a. Solo d'alto "In deine Hände befehl ich meinen Geist" — *sib* mineur
b. Solo de basse et duo alto-basse "Heute wirst du mit mir". — *lab* majeur

IV. a. Choral "Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkeit" — *do* mineur
b. Choeur "durch Jesum Christum, Amen" — *mib* majeur

I. Sonatina

Par un motif grave et expressif aux notes répétées, les violes et la basse continue introduisent le thème principal aux flûtes, formés d'élans répétés, entrecoupés de soupirs plaintifs :



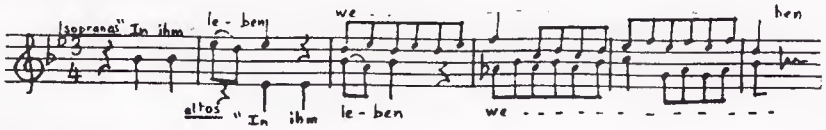
(Molto Adagio, *en* mib *majeur, à 4/4). Les intervalles du thème des flûtes, quintes diminuées, sixtes et notes répétées, "reviennent sur eux-mêmes" en montant et en descendant, traduisant ainsi le geste de la supplication. Bach se montre ici un grand mélodiste, en même temps qu'un artisan méticuleux, faisant jouer les flûtes soit à l'unisson, soit la première flûte seule, soit encore à la tierce, ce qui met discrètement en valeur chaque détail mélodique par un effet de contraste ou d'écho.*

II. Choeurs et solos

IIa. Choeur "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" ("Le temps de Dieu est le temps le meilleur") : En six mesures, le soprano puis le choeur affirment l'excellence du "Temps de Dieu" par un thème d'allure volontaire.

(En mib *majeur, à 4/4) L'affirmation du texte est traduite par l'énoncé des notes de l'accord parfait de* mib *majeur, des sauts ascendants de quinte et de quarte et un motif en anapeste* ♫♪. *Cette introduction sert de* prélude *au choeur fugué qui suit.*

IIb. Choeur "In ihm leben, weben und sind wir" ("En Lui nous vivons, nous nous mouvons et nous existons") : ce choeur prend la forme d'une fugue très libre (*fugato)* à 4 voix, construite sur un sujet bondissant et dansant :

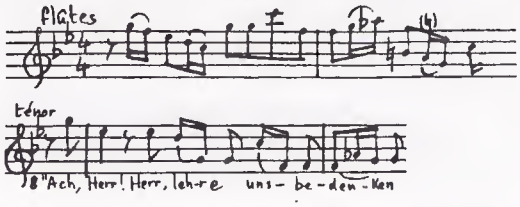


(1) cf. notre fiche technique sur la cantate
(2) Selon le compositeur Doni, les violes de gambe "conviennent aux choses graves, tristes" et la flûte douce (ou à bec) "exprime la douceur et le charme de la voix".

MUSIQUE & CULTURE

(Allegro, *en* mib *majeur, à 3/4) Le soprano expose le* sujet, *formé d'une quarte ascendante affirmant le ton principal, suivie de croches trillées sur "weben" (traduction musicale du "mouvement"), sous lesquelles entre l'alto ; après deux mesures de conduit, le ténor entre à son tour, puis la basse. Le* fugato *se développe ensuite librement, aboutissant bientôt à l'homophonie sur la dominante (*sib *majeur). Une tenue de soprano (*sib*) sur le mot "lange" ("longtemps") amène le passage final, dans le ton principal. Après un bref passage trillé (flûtes), les voix se réunissent pour la conclusion "In ihm sterben wir zu rechter Zeit" ("En Lui nous mourons au juste moment qu'Il choisit"), mise en valeur par le mouvement* Adagio assai. *Cette Coda retrouve l'esprit de la* Sonatina, *que des chromatismes et des dissonances rendent tragique. Elle s'achève par une demi-cadence en* do *mineur (sur l'accord de* sol *majeur). Dans tout ce* fugato, *les parties instrumentales complètent et enrichissent les parties vocales.*

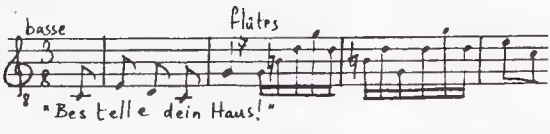
IIc. Solo de ténor "Ach, Herr ! Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen" ("Oh, Seigneur ! Apprends-nous à penser que nous devons mourir") : Dans une 1ère partie, les instruments exposent d'abord un thème très mélodique. La 1ère phrase du ténor reprend l'intervalle initial mais évolue différemment, s'infléchissant en une courbe mélodique nettement descendante :



(Lento, *en* do *mineur, à 4/4) Ce solo est écrit dans le ton relatif du ton principal, le sombre* ut *mineur. La progression tonale de la cantate ne cessera ensuite de "descendre" jusqu'au solo d'alto (*IIIa). *L'introduction est caractérisée par le rythme* ♫ ♩ ♫ ♩ *et de grands intervalles expressifs, dont une 7e diminuée descendante, entendue d'abord aux violes, puis aux flûtes. Introduction instrumentale et 1ère phrase vocale sont intégralement répétées.*

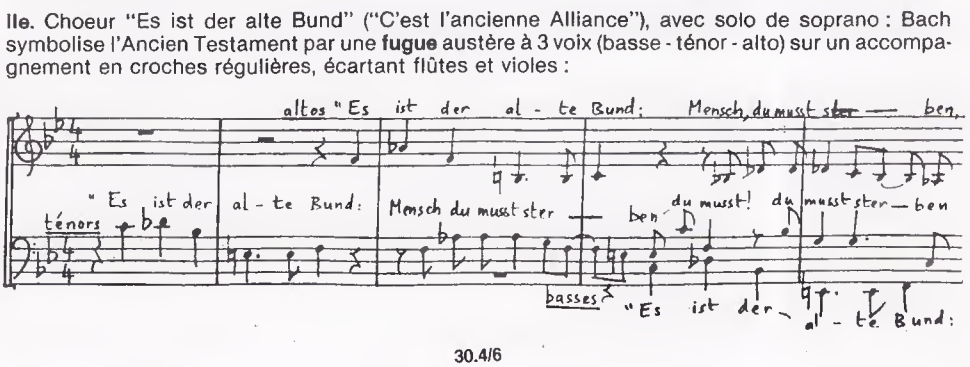
La seconde partie fait entendre des variations du motif vocal, prenant des inflexions douloureuses aux mots "dass wir sterben müssen" ("que nous devons mourir"). Phrases vocales et commentaires instrumentaux se chevauchent jusqu'à la conclusion vocale, plus sereine, sur "auf dass wir klug werden" ("afin que nous devenions sages"). Les instruments enchaînent alors sur une large Coda qui retrouve le thème initial à l'issue d'une montée vers l'aigu.

L'idée de la mort "obligatoire" s'exprime par une insistance sur sol *mineur, ton de la dominante, et par la répétition d'un intervalle de seconde mineure. En revanche, Bach module en* mib *majeur pour traduire l'idée de sagesse correspondant à cette prise de conscience. Le ton principal (*do *mineur) est ramené dans la Coda par une marche harmonique ascendante aboutissant à l'énoncé intégral du thème initial.*

IId. Solo de basse "Bestelle dein Haus !" ("Mets ta maison en ordre !") : sur un rythme de Gigue, la basse lance soudain les premiers mots de l'air sur un ton affirmatif, aussitôt commentés par des guirlandes de doubles croches aux 2 flûtes à l'unisson, tandis que la basse continue ponctue les 1er et 3e temps :

Le thème se développe ensuite longuement, accompagné par les arpèges de flûtes. Après une longue vocalise sur "lebendig" ("vivant") où la voix s'approprie les arpèges des flûtes, le thème initial revient, suivi d'une longue Coda instrumentale.

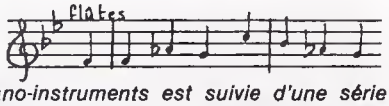
(Vivace, *en* do *mineur, à 3/8) L'ordre donné par le texte est traduit musicalement par un thème sur les notes de l'accord parfait de* do *mineur, tandis que les arpèges de flûtes paraissent dépeindre l'effervescence consécutive à ces mots. Ce figuralisme attaché au mot n'est prosaïque qu'en apparence : l'animation physique reflète celle de l'âme du croyant qui se "met en ordre" avant de mourir. L'air se termine en* fa *mineur et s'enchaîne au choeur suivant.*

IIe. Choeur "Es ist der alte Bund" ("C'est l'ancienne Alliance"), avec solo de soprano : Bach symbolise l'Ancien Testament par une **fugue** austère à 3 voix (basse - ténor - alto) sur un accompagnement en croches régulières, écartant flûtes et violes :



(Andante, *en* fa *mineur, à 4/4) Le sujet de la fugue se caractérise par un mouvement descendant de 7e diminuée en 2 sauts, formule fréquente à cette époque (3), et le contre-sujet (attaché aux paroles "Mensch du musst sterben", "Homme, tu dois mourir"), par ses notes répétées et sa syncope. Après l'exposition des 3 voix, le sujet est repris au ténor, puis à la basse. Un conduit amène une cadence en* do *mineur, ton de la dominante.*

Le soprano entame son solo "Ja komm, Herr Jesu !" ("Oui viens, Seigneur Jésus !") par une 1ère phrase très chantante répétant l'affirmation "Ja", reprise ensuite tout au long de l'air. Elle est suivie d'une 2e phrase, brillamment ornée sur laquelle vient se superposer un **choral** joué par les flûtes et les violes. Par cette allusion à un cantique connu des fidèles ("Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt", "Je me remets entre les mains de mon Dieu"), Bach signifie que, grâce au Christ, la rédemption est maintenant possible (4) :

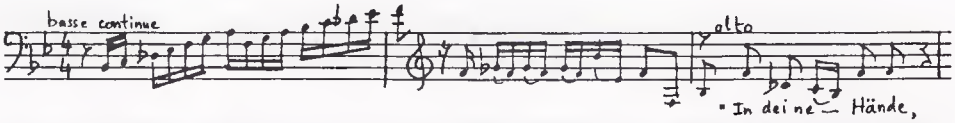


Cette première combinaison contrapuntique soprano-instruments est suivie d'une série d'autres faisant également intervenir le choeur en entrées fuguées. Le morceau aboutit à un diminuendo *par paliers, noté* piano *puis* pianissimo, *sur des notes répétées s'éteignant voix par voix sur une pédale de tonique (*fa).

Après un développement combinant le choeur fugué, le solo et le choral, le soprano termine seul par une admirable vocalise ornée sur le mot "Jesu".

III. Solos et duos

IIIa. Solo d'alto "In deine Hände befehl' ich meinen Geist" ("Entre tes mains je remets mon esprit") : La basse continue énonce d'abord un motif de 2 mesures, très allant, préparant l'entrée de la voix. Celle-ci entre sur un motif différent, au caractère suppliant :



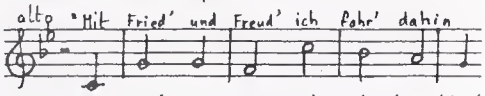
Dans le courant du solo, on assiste à une influence réciproque de ces 2 éléments mélodiques, voix et basse continue se complétant harmonieusement. Le retour de la ritournelle s'enchaîne directement au solo de basse (IIIb).

(En sib *mineur, à 4/4) Avec* sib *mineur, nous descendons encore "plus bas" dans le cycle des tonalités : l'âme désespérée ne peut plus qu'en appeler à Dieu. Le texte est en effet très proche du "De Profundis".*
*Sur un autre plan, cet air dénote par sa structure, une assimilation des procédés italiens par Bach : le motif instrumental initial, analogue au "*moto" *des cantates et airs italiens, annonce de façon embryonnaire l'*aria da capo *tel que Bach l'emploiera dans ses cantates et* Passions *ultérieures. La gamme ascendante en doubles croches, suivie d'une broderie au demi-ton, paraît dépeindre l'élévation de l'âme vers Dieu. Dans le développement, la voix adopte elle-aussi des portions des gammes ascendantes, notamment sur les mots "in deine Hände" et "du hast mich erlösset, Herr, du getreuer Gott" ("Tu m'as délivré, Seigneur, Toi mon Dieu fidèle").*

IIIb. Solo de basse et duo alto-basse avec violes "Heute wirst du mit mir im Paradies sein" ("Aujourd'hui, tu seras avec moi au Paradis") : En empruntant les paroles que St Luc place dans la bouche du Christ en croix (lorsqu'il s'adresse au "bon" voleur), Bach fait de cet air une réponse au solo précédent, prière de l'âme chantée par l'alto. Cela est confirmé par le caractère à la fois noble, tendre et rassurant de ce solo de basse.

(De lab *majeur à* do *mineur) La basse continue introduit un nouveau rythme, aussitôt agrandi et varié par la voix. Des vocalises sur "Paradies" installent le rythme en questions-réponses entre voix et accompagnement, avant la reprise variée du début modulant en* do *mineur. Une dernière vocalise, en triple croches, amène le duo alto-basse avec violes.*

Le duo alto-basse n'est autre qu'une continuation du solo de basse, sur lequel viennent se greffer un **choral** en valeurs longues chanté par l'alto et des figurations rapides aux violes. Au texte du solo de basse, qui reste le même, se superpose donc celui du cantique "Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin in Gottes Willen" ("C'est en paix et avec joie que je m'y rends selon la volonté de Dieu") :



Après un long développement contrapuntique soumis aux phrases successives du choral traitées en cantus firmus, *un commentaire instrumental, noté* piano *puis* forte, *conduit aux dernières phrases du choral, à l'alto seul. Sur la tenue finale, les instruments jouent une Coda en doubles croches qui se termine par une cadence plagale en* do *mineur avec* mi bécarre, *emprunt à la sous-dominante.*

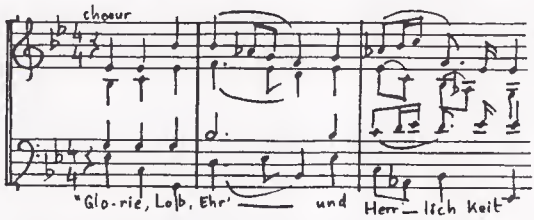
---

(3) cf. Bach : fugue en *sol* mineur du *Clavecin Bien Tempéré* (1er volume, et Mozart : *Adagio et fugue en ut mineur.*
(4) Cette intervention d'un choral dans un solo ou u choeur est très fréquente chez Bach. A titre d'exemples, citons le choeur "Esurientes" du *Magnificat* (choral au hautbois solo), le 1er choeur de la *Passion selon St Matthieu* et le numéro suivant (IIIa) de la présente cantate.

IV. Choeur final

IVa. Choral "Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkeit" ("Gloire, louange, honneur et magnificence") : L'entrée des voix est précédée par une introduction instrumentale de 5 mesures qui répond à la *Sonatina,* mais sur un ton affirmatif. La partie supérieure, confiée aux flûtes à l'unisson, laisse deviner les notes du choral qui va suivre (5). Bach utilise de nouveau les indications *piano* et *forte* en contraste ou en écho.
Le choral se présente de façon homophone, en "choral harmonisé" :

(*en* mib *majeur, à 4/4*)

5 périodes se succèdent, séparées par de brefs interludes très ornés et doublées en contretemps par les instruments, ce qui produit un balancement euphorique.

IVb. Choeur "durch Jesum Christum, Amen" ("par Jésus-Christ, Amen") : Enchaîné au choral, ce choeur est une fugue très animée dont le sujet constitue la sixième et dernière période du choral, très transformée par rapport à l'original et se terminant par une vocalise. Les instruments n'interviennent qu'au milieu de la fugue.
Cette fugue vocale clôt la cantate par l'expression d'une joie exubérante, exprimée notamment par le thème en notes longues du soprano avant le "Amen" final.

(Allegro, *en* mib *majeur, à 4/4) Le* sujet *de la fugue, exposé par l'alto est accompagné dès le début par le* contresujet *(au ténor), en "fusées" de doubles croches du grave à l'aigu, sur "Amen". Après un développement à 4 voix sans instruments (hormis le* continuo), *le soprano réexpose le sujet, doublé cette fois par les flûtes et accompagné par les violes. Un nouveau développement fugué aboutit à une large Coda couronnée par le sujet en valeurs augmentées (soprano et flûtes). La conclusion retrouve l'homophonie pour un élégant "Amen" en accords aux voix seules, puis aux instruments seuls en nuance* piano.

---

(5) Celui-ci emprunte la mélodie, quelque peu modifiée, d'un autre choral, "In dich hab' ich gehoffet, Herr !" ("J'ai mis mon espoir en Toi, Seigneur"), choral de la Crucifixion : nouveau procédé allusif à l'adresse des fidèles.

Bach par Haussmann (1746)

Le sceau de Bach

Quelques définitions : choeur, chorale et choral :

choeur : morceau de musique écrit à plusieurs voix destiné à un ensemble vocal le plus souvent constitué de quatre voix mixtes (basses, ténors, altos, sopranos). Le terme "choeur" désigne parfois l'ensemble vocal lui-même, prenant alors fréquemment le pluriel (Ex. "les choeurs de Notre-Dame"). Dans ce sens détourné, "choeurs" est synonyme de "chorale" ou d'"ensemble vocal".

choral : ensemble de voix (généralement mixtes) réunies pour l'exécution d'oeuvres musicales comprenant des choeurs (Ex. : "la chorale de X").

choral : cantique protestant en langue allemande dont les premiers exemples seraient de la main de Luther lui-même. Issu du chant grégorien, le choral a rapidement évolué vers un chant en valeurs quasi-égales, divisé en périodes, que tous les fidèles pouraient apprendre et chanter à l'office. A l'époque de Bach, le choral prend différentes formes, de la plus populaire (*choral harmonisé)* aux plus savantes (*variations de choral* pour l'orgue).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

MUSIQUE A L'ECOLE
FICHE ANALYTIQUE
TABLEAU
SUPPLEMENT

- A propos de la fugue page 9
- J.S. Bach: *Fugue n° 16 en sol mineur (Clavecin Bien Tempéré - 1er volume)* page 13
- La fugue des origines à nos jours page 14
- **MUSIQUE EN MATERNELLE N° 28/29** (pour les adhérents ayant souscrit l'abonnement à ce supplément)

5

La fugue

Ce mois-ci, la fugue a convié au même rendez-vous deux grands génies de la musique: Bach et Mozart... A tout seigneur, tout honneur: la fugue est l'une des formes les plus prestigieuses de l'histoire de la musique occidentale. Fondée sur le contrepoint en imitations, la fugue est issue du ricercare (ou ricercar) du XVIe siècle; elle se développe au XVIIe, avant de culminer dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. Ensuite, sa longue décadence est entrecoupée de moments d'intense flamboiement: Mozart, Beethoven, Brahms, Franck, Berg et Bartók. Aujourd'hui, il n'est plus guère possible de voir en la fugue une forme musicale vivante, malgré les tentatives de rénovation qui ont eu lieu dans la première partie de notre siècle. Sublime illustration du système tonal, elle est devenue une discipline d'école (écriture, improvisation) (1).

Pourtant, que de chefs-d'œuvre la fugue nous a-t-elle donnés! A elle seule, la production de Bach en ce domaine en dit long. Riche des influences de ses prédécesseurs et contemporains, la fugue de Bach constitue l'expression la plus parfaite du génie propre du compositeur, en même temps que le sommet de cette forme musicale. L'analyse de la *Fugue n° 16 en sol mineur,* du *Clavecin Bien Tempéré* (1er volume) tente aux pages suivantes de faire appréhender un aspect de ce «monde» si complexe et si grandiose.

On comprend quelle impression les fugues de Bach ont pu faire sur Mozart lorsqu'en 1782 il découvrit cette polyphonie vivante et puissante, mais déjà oubliée. Toute sa musique ultérieure porte la marque de ce «traumatisme», surmonté à force de travail et d'acharnement en intégrant harmonieusement le contrepoint à son style personnel. La symphonie «Prague» et l'Ouverture de *La Flûte Enchantée,* en autres exemples, montrent que cette symbiose est une réussite parfaite. L'*Adagio et fugue en ut mineur* K. 546, objet de notre fiche analytique, constitue si l'on ose dire une juxtaposition plutôt qu'une symbiose: L'Adagio est du plus pur Mozart, tandis que la fugue nous montre Bach vu par Mozart.

(1) cf. notre fiche technique double «La Fugue» ci-jointe.

bibliographie

- Sur la fugue :
  - ✧ Marcel Bitsch et Jean Bonfils : *La fugue* – Coll. «Que sais-je ?», P.U.F.
- Sur Jean-Sébastien Bach :
  - ✧ Luc-André Marcel : *Bach* – Coll. «Solfèges», Seuil (1961).
  - ✧ Olivier Alain : *Bach* – Classiques Hachette de la Musique (1970).
- Sur Mozart :
  - ✧ Jean-Victor Hocquard : *Mozart* – Coll. «Solfèges», Seuil (1958).
  - ✧ Alfred Einstein : *Mozart, l'homme et l'œuvre ;* traduction française de Jacques Delalande – Desclée de Brouwer (1954) : ouvrage essentiel qui n'est malheureusement plus disponible qu'en bibliothèque.

discographie

- J.S. Bach : *Le Clavecin Bien Tempéré* (1er volume)
  - ✧ Gustav Leonhardt, clavecin – Harmonia Mundi 20.309/10
  - ✧ S. Richter, piano – Chant du Monde, LDX 78.525/27
- W.A. Mozart : *Adagio et fugue en ut mineur* K. 546
  - ✧ Festival Strings Lucerne, dir. R. Baumgartner – Eurodisco 913.047 (K) avec la *Fantaisie en fa mineur* K. 608, *2 Fugues* K. 40S et l'*Adagio et Allegro* K. 594)
  - ✧ Quartetto italiano – Philips 6747.382 (avec le *Divertimento* K. 563. les *Duos violons-altos,* etc.)
  - ✧ Jorg Demus et Paul Badura-Skoda (version 2 pianos de la fugue, transcription de l'*Adagio*) – Amadeo 6769-093 (avec le *Larghetto et Allegro en mibM,* la *Fugue en sol m.,* la *Fugue en sol M* K. 426, l'*Allegro en ut m.* K. 426a et l'*Andante et Variations* K. 501).

(1) cf. notre fiche technique double «La Fugue» ci-jointe.

Fugue n° 16 en sol mineur
du Clavecin Bien Tempéré
(1er volume)

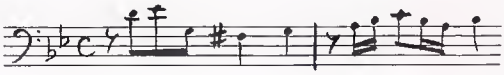
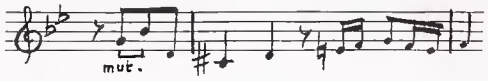
Jean-Sébastien BACH
(1685-1750)

Le 1er volume du *Clavecin Bien Tempéré* a été composé par Bach vers 1721-22 pendant son séjour à Köthen, au service du prince Léopold d'Anhalt-Köthen, la période la plus heureuse de sa vie. L'œuvre se compose de 24 préludes et fugues, chacun dans une tonalité différente, et classés chromatiquement (*do* majeur, *do* mineur, *do* dièse majeur, *do* dièse mineur, etc.). Le compositeur voulait ainsi prouver qu'en accordant le clavier de la «bonne» façon, c'est-à-dire en lui appliquant un «bon» tempérament, on pouvait effectivement jouer dans tous les tons [1]. Le *Prélude et Fugue n° 16* illustre donc la tonalité de *sol* mineur: poésie du prélude et rigueur de la fugue.

Après un prélude chantant et très orné, à la fois dansant et méditatif, la fugue apporte ses carrures franches et sa clarté de composition. Son caractère est beaucoup plus affirmatif que celui du prélude, en raison d'une rythmique plus incisive et de ses élans en anacrouse.

Cette fugue est écrite à 4 voix, et, pour plus de commodité, nous emploierons dans cette analyse les termes vocaux de soprano, alto, ténor et basse, bien que l'œuvre soit écrite pour le clavecin.

EXPOSITION (7 mesures)

- **Sujet** (à l'alto) en *sol* mineur, sur 2 mesures: il est formé de deux motifs, le 1er basé sur l'intervalle caractéristique de 7e diminuée en 2 sauts et le second sur rythme d'anapeste ♬♩ [2]:

- **Réponse** (au soprano) en *ré* mineur, ton de la dominante: on y remarque la **mutation** initiale, l'intervalle de seconde mineure qui débute le sujet devenant tierce mineure dans la réponse:

- **Contre-sujet** (à l'alto) en *ré* mineur, accompagnant la réponse: sa tête n'est autre que la queue du sujet en mouvement contraire:

Le sujet est ensuite donné à la basse, accompagné par le contre-sujet au soprano, après un conduit d'une mesure ramenant le ton principal, puis la réponse au ténor (contre-sujet à la basse).

DEVELOPPEMENT (20 mesures)

Il est constitué d'une exposition au ton relatif et d'une exposition au ton de la sous-dominante, intercalées de 3 divertissements.

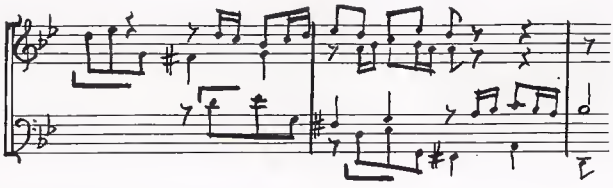
- **1er divertissement** (4 mesures): construit sur le motif en anapeste [2] commun au sujet et au contre-sujet et introduisant le rythme ♩ ♬♬, il module en *sib* majeur.
- **Exposition au ton relatif** (4 mes. $\frac{1}{2}$): on entend le sujet en *sib* majeur à l'alto accompagné du contre-sujet à la basse, suivi de la réponse à la basse (modulant donc en *fa* majeur), le contre-sujet en *fa* majeur au ténor, puis le sujet en *fa* majeur au soprano, le contre-sujet étant à la basse.
- **2e divertissement** (3 mes. $\frac{1}{2}$): il exploite à la fois le sujet et le contre-sujet. Une strette basse-alto à la quinte est esquissée mes. 17-18, sur le sujet, frisant la bi-tonalité (*sib* M – *mib* M).

  Cette section module de *fa* majeur à *do* mineur, ton de la sous-dominante.
- **Exposition au ton de la sous-dominante** (4. mes. $\frac{1}{2}$): le sujet est entendu en *do* mineur à la basse, puis le sujet (et non la réponse) dans le même ton au soprano, enfin la réponse en *sol* mineur à l'alto. Ces entrées sont toujours accompagnées du contre-sujet plus ou moins varié en doubles-croches. On remarque le chromatisme ascendant apparaissant mes. 21 à la basse. Cette exposition s'achève sur une cadence parfaite en *sol* mineur, ton principal, enchaînée à l'épisode suivant.
- **3e divertissement** (3 mes. $\frac{1}{2}$): jeu sur les motifs ♬ et ♩ ♬ modulant en *sib, mib, do* mineur pour revenir au ton principal.

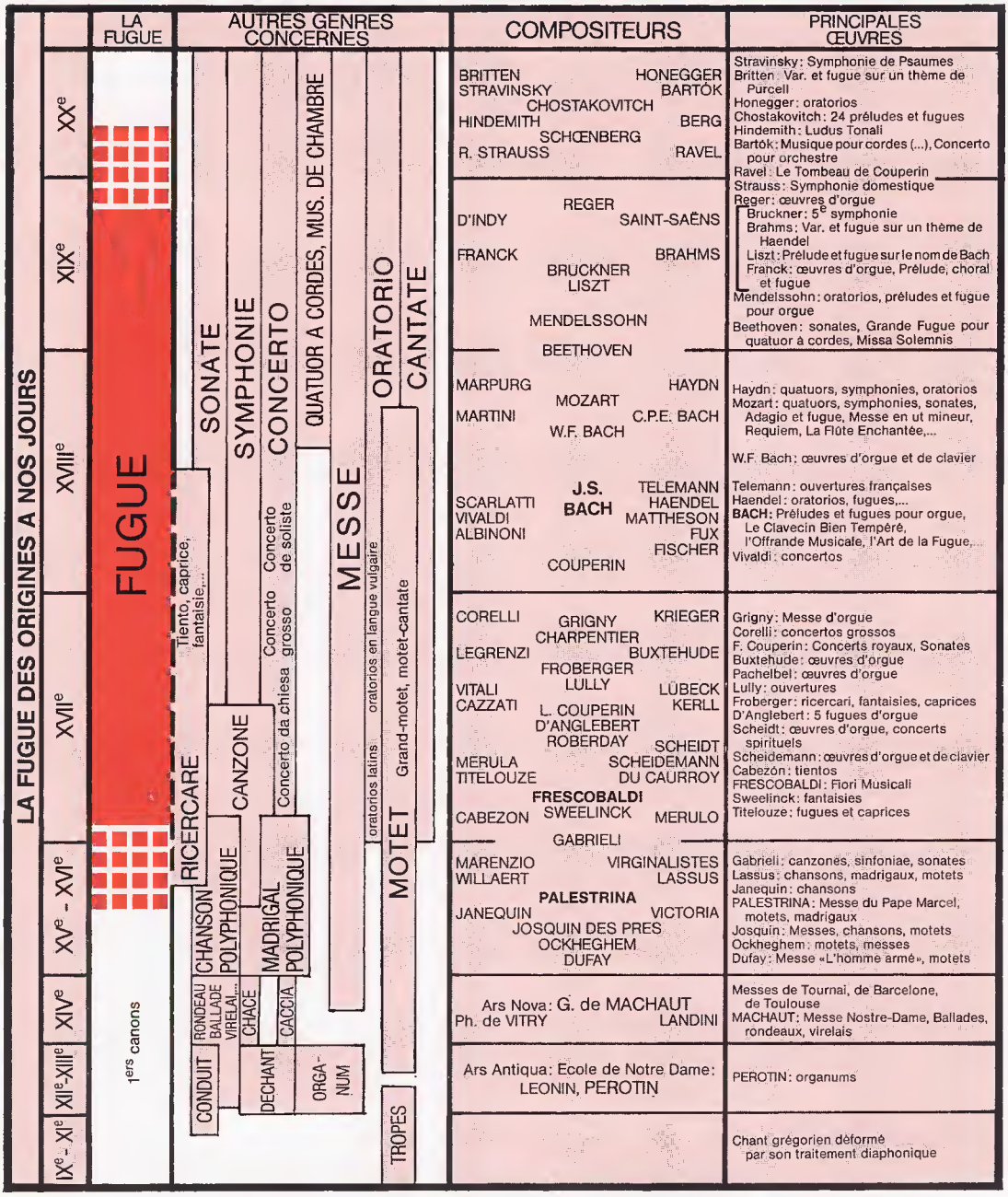
---

(1) Vingt ans plus tard à Leipzig, Bach écrivit un second volume pour *Le Clavecin Bien Tempéré*, comprenant comme le premier 24 préludes et fugues dans toutes les tonalités, mais tous plus développés que dans le 1er volume.

(2) du grec anapaistos, «frappé à rebours»; composé de deux brèves et une longue.

- **Strettes** (3 mesures $\frac{1}{2}$): une strette sur le sujet entier fait entrer l'alto, le ténor puis la basse, le soprano donnant une version du contre-sujet:

Ensuite on assiste à une combinaison entre la tête du contre-sujet et la queue du sujet, ce qui donne un mouvement contraire sur le même rythme.

- La **Coda** (3 mes. $\frac{1}{2}$) présente le sujet à l'alto et enfin au ténor pour finir sur l'accord conclusif de *sol* majeur (au lieu de l'accord de *sol* mineur attendu) avec ajout d'une 5e voix dans les accords finaux.



Le directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 1/84 - Dépôt légal: février 84 - N° d'ordre: 286/84
Commission paritaire N° 35.860

C'est à Cöthen que BACH, musicien de cour, écrit la 1re version de la *Passion selon saint Jean*. Espérant être appelé à Leipzig, il y travaille fébrilement afin d'avoir quelque chose à proposer en cas de nomination. La 1re exécution a-t-elle eu lieu le Vendredi Saint 1723 ou 1724 ? Sur ce point l'incertitude demeure. Quoiqu'il en soit, pendant les 25 ans où Bach sera cantor à la Thomas-Kirche, il préparera et fera exécuter une Passion par an ! Quant à la *Johannes Passion* elle sera exécutée 4 fois sous sa direction. A Cöthen, pressé par le temps, et ne disposant pas de librettiste, il se taille lui-même un texte à partir de l'Evangile de saint Jean (chap. 18 et 19 : *Des ténèbres jusqu'à la lumière*), complété par quelques citations du récit de saint Matthieu. Les interventions du chœur sont puisées dans les chorals usuels, et dans le répertoire des librettistes passionnistes en vogue : POSTEL et BROOKES.

La *Passion selon saint Jean* possède un ordre architectural d'une grande symétrie, basé sur le plan centré des baroques :

A = nº 27 ; 52 — **B** = nº 29 + 32 + 34 ; 46 + 48 + 50 — **C** = nº 36 ; 44 — **D** = 38 ; 42 — **E** = 40.

COMPOSITION DE L'ORCHESTRE (*) : • 2 grandes flûtes, 2 hautbois, 1 hautbois d'amour, 2 hautbois de chasse, 1 basson — • le quatuor à cordes - 2 violes d'amour, 1 viole de gambe, 1 luth, 1 orgue, 1 cembalo.

LES PARTIES CHORALES : Suivant la tradition, on ne trouve dans la *St-Jean* que 2 chœurs libres : le chœur d'entrée et le chœur final (ancien *Dankchor*). Pour le reste, le rôle du chœur est double : 1) dans le contexte historique, les répliques de *turba* (foule) sont brèves, rapides, souvent agressives, à l'image de la foule hargneuse et survoltée. 2) au chœur des fidèles sont dévolus des *chorals* syllabiques, motivés généralement par les paroles précédentes et qui donnent à l'œuvre sa signification morale et religieuse. BACH connaissait parfaitement le répertoire des chorals de la liturgie quotidienne qui sont, traditionnellement, des adaptations de mélodies grégoriennes ou de chansons allemandes et françaises. Chacun des 27 chorals de la *St-Jean* se rapporte à telle ou telle strophe de l'un des 16 cantiques.

LES PARTIES SOLISTES :

- **Les voix :** Soprano ; Alto ; Ténor : *évangéliste* ; Basse : *Jésus* ; Basse : *Pierre - Pilate.*
- **Le récitatif :** Sa ligne, très modulante, ne répugne pas aux larges intervalles (6te, 7me) qui mettent un mot en relief. Accompagné par le *continuo* (clavecin ou orgue + violoncelle), le récit est calculé avec un tel art, qu'il peut être chanté en mesure sans rien perdre de sa liberté.
- **L'arioso :** A mi-chemin entre le récitatif narratif et l'aria lyrique, l'arioso est une transition toute naturelle, puisqu'il participe de l'un et de l'autre. On ne trouve que 2 ariosos dans la *St-Jean* (cf. nos 31-62).
- **L'air :** Le plus souvent de structure A B A, il correspond au schéma-type de l'*aria da capo* dont l'accompagnement est réalisé par un continuo en basse chiffrée et un ou plusieurs instruments concertants, dont le rôle est aussi important que celui de la voix avec qui ils dialoguent. Les airs de femmes sont généralement accompagnés par les bois (sauf le nº 58), et les airs d'hommes par les cordes.

ANALYSE

Nº 1 - CHŒUR INITIAL — ***Herr, unser Herrscher*** — **Prélude :** Sur un long obstinato de la basse (vlc + bassons) et un incessant mouvement de doubles croches aux violons, se placent les 2 flûtes doublées par 2 hautbois, qui semblent énoncer une plainte *(ex. 1).* Le drame qui se prépare est annoncé par quelques dissonances. **Partie A :** Grandiose entrée des voix sur *Herr* (Seigneur) scandé 3 fois. Le motif de doubles croches du prélude est repris par « le chœur qui joue sur l'allitération de *Herr unser Herrscher* pour amorcer une chaîne sans fin où la syllabe *Herr,* tantôt prise à l'un ou l'autre mot, tombe tous les 2 temps inexorablement. » **Partie B :** *La grössten Niedrigkeit* (dans la plus grande humiliation) est d'un effet saisissant dû à un « subito piano » (l'une des rares indications notée par BACH) et une descente de toutes les voix.

(*) BACH disposait à la Thomas-Kirche d'une formation instrumentale de 20 musiciens environ, quant au chœur il comprenait en principe 4 choristes par pupitre !

L'ARRESTATION

N° 2 - RECIT : Judas et les pharisiens arrivent pour arrêter Jésus. A sa question « Qui cherchez-vous », ils répondent :

N° 3 - CHŒUR : *Jesus von Nazareth.* Le chœur, homorythmique, éclate avec violence. La brièveté de ses interventions est d'une grande efficacité dramatique. L'ostinato de doubles croches des violons est doublé par les flûtes. Le tumulte se termine sur un accord de dominante qui permet d'enchaîner directement la suite du récit.

N° 4 - RECIT : Selon un procédé d'insistance déjà connu dans le chant grégorien, Jésus répète sa question, un ton plus haut.

N° 5 - CHŒUR : Violence accrue pour cette répétition du n° 3, transposé à la sous-dominante.

N° 6 - RECIT / N° 7 - CHORAL : *O grosse Lieb* (Oh, grand amour).

N° 8 - RECIT / N° 9 - CHORAL : *Dein Will' gescheh'* (Que ta volonté soit faite).

INTERROGATOIRE CHEZ ANNE ET CAIPHE
RENIEMENT DE PIERRE

N° 10 - RECIT / N° 11 - AIR (Contralto) : 2 hautbois + basse continue. Commentaire symbolique de Jésus enchaîné (« Pour me délier des liens de mes péchés . . . »). Air da capo : **Partie A :** (1-46) Le thème de 8 mesures est soutenu par les 2 hautbois qui dialoguent.

N° 12 - RECIT / N° 13 - AIR (Soprano) : Flûtes + basse continue. Air da capo. **Partie A :** (1-49) Pour donner l'image du chrétien joyeux qui suit Jésus, Bach utilise un thème majeur de 16 mesures, sans modulations, introduit par une triple entrée en canon *(ex. 2).*

N° 14 - RECIT : Reniement de Pierre : sur le *Bist du nicht* apparaît l'une des rares voix de femme du récit. *Ich bin's nicht* (Je n'en suis point) : déclaration tourmentée et tortueuse soulignée par une discordance.

N° 15 - CHORAL : *Wer hat dich so geschlagen* (Qui t'a ainsi frappé).

N° 16 - RECIT / N° 17 - CHŒUR : *Bist du nicht seiner Jünger einer ?* (N'est-tu pas l'un de ses disciples ?). La foule cerne Pierre avec une force terrifiante : le crescendo final réunit toutes les voix qui énoncent la question syllabiquement avec un ensemble écrasant.

N° 18 - RECIT : *Ich bin's nicht.* Après avoir entendu le chant du coq (suggéré par un arpège au continuo) Pierre pleure amèrement. Ces pleurs sont célèbres : une vocalise abondante en syncopes haletantes, retards et intervalles diminués, s'installe sur une basse aux larges chromatismes.

N° 19 - AIR (Ténor) : Cordes + basse continue. *Ach, mein Sinn* (Ah, mon âme). **Partie A :** (1-47) Le thème d'allure hésitante par son rythme, rend bien l'indécision du texte (chromatisme à la basse et intervalles diminués). Le da capo n'est pas textuel, car nous avons des paroles nouvelles.

N° 20 - CHORAL : *Petrus, der nicht denkt zurück* (Pierre, qui ne se souvient plus du passé). Recueillement de ce commentaire aux pleurs de Pierre.

— Fin de la 1re Partie —

N° 21 - CHORAL : *Christus, der uns selig macht* (le Christ qui nous donne le salut).

INTERROGATOIRE CHEZ PILATE

N° 22 - RECIT / N° 23 - CHŒUR : (Si ce n'était pas un malfaiteur, nous ne te l'aurions pas livré). Réponse véhémente et surprenante des Juifs. Après un début homophonique, un chromatisme menaçant passe d'une voix à l'autre et submerge la force syllabique initiale. De plus, la volonté têtue de la foule est marquée par les *nicht* répétés et scandés.

N° 24 - RECIT : Sans interruption avec le chœur précédent (entrée de l'évangéliste sur l'accord final).

N° 25 - CHŒUR : Les juifs insistent : on retrouve les éléments chromatiques du chœur précédent, amplifiés par un dessin hostile et violent de doubles croches aux flûtes et violons.

N° 26 - RECIT : Pilate interroge lui-même Jésus. (Lorsque celui-ci parle de ses serviteurs accourant pour le défendre, on notera une vocalise évocatrice du mouvement, soutenue par un mouvement de doubles croches au continuo.)

N° 27 - CHORAL : *Ach, grosser König* (Ah, puissant roi). Un mouvement uniforme de croches à la basse, souligne la grandeur et la solidité du royaume divin.

N° 28 - RECIT : Pilate propose de libérer un autre prisonnier.

N° 29 - CHŒUR : *Nicht diesen, sondern Barrabas* (Non pas lui, mais Barrabas). Dans une sorte d'hystérie collective, ce chœur, syllabique et brutal, est renforcé par un dessin tourmenté de doubles croches aux flûtes, hautbois et violons. (Ce dessin a déjà été vu aux nos 3, 5 et 25... ne serait-ce pas une sorte de thème de la fureur populaire ?)

N° 30 - RECIT : *und geisselte ihn :* La voix gémit en sanglots sur une longue vocalise, tandis que le continuo devient continu et descriptif : « son rythme traduit le coup des verges ».

N° 31 - ARIOSO (Basse) : 2 violes d'amour + luth + basse continue : *Betrachte, meine Seel'* (Contemple mon âme...). Le 1er des 2 seuls ariosos de la passion. BACH fait ici appel à des instruments déjà archaïques à son époque.

N° 32 - AIR (Ténor) : Violes d'amour + basse continue. Air en 3 parties.

N° 33 - RECIT / N° 34 - CHŒUR : *Sei gegrüsset, lieber Judenkönig* (Salut, cher roi des Juifs !). La foule, ironique, est toujours soutenue par les doubles croches de l'orchestre. Dans ce chœur mouvementé, les voix apparaissent en entrées fuguées et se retrouvent réunies homophoniquement sur les mots : *sei gegrüsset.*

N° 35 - RECIT / N° 36 - CHŒUR : *Kreuzige !* (En croix). Probablement le passage le plus intensément dramatique de la partition. La foule, exaspérée, répète obstinément son injonction. Sur tous les temps, ou presque, éclate un nouveau *Kreuzige.* On relève deux éléments : a) valeurs longues qui créent des sauts dramatiques de septième entre voix de femmes ou voix d'hommes. b) *Kreuzige* crié de façon agressive (𝄽𝄽𝄽). Dans le final, particulièrement impressionnant, toutes les voix scandent une dernière fois *Kreuzige* sur une dominante à la basse qui ne conclut pas.

N° 37 - RECIT / N° 38 - CHŒUR : *Wir haben ein Gesetz* (Nous avons une loi, et selon notre loi il doit mourir...). On retrouve ici le grand Bach qui ne laisse rien au hasard: pour souligner le mot *Gesetz* (loi, canon grec), il a recours à une fugue régulière avec exposition *(ex. 3).* Ce chœur, chanté avec rigueur et hiératisme : pour la 1re fois, les juifs canalisent leur débordement pour énoncer une règle, selon eux inattaquable.

N° 39 - RECIT / N° 40 - CHORAL : *Durch dein Gefängnis* (Par ta captivité). Ce choral forme le pivot de la construction symétrique.

N° 41 - RECIT / N° 42 - CHŒUR : *Lasset du diesen los...* (Si tu le relâches, tu n'es pas amis de César...). La lâcheté de Judas cède à cet argument décisif de chantage. Semblable au n° 38 mais écrit un demi-ton plus bas.

N° 43 - RECIT / N° 44 - CHŒUR : *Weg, weg mit dem, kreuzige ihn !* (Assez, crucifiez-le). Après une introduction de 3 mesures sur les mots : *Weg, weg mit dem,* qui sonnent brutalement, on retrouve les mêmes éléments que ceux du n° 36 (un ton plus bas) entremêlés avec des *Weg* « aboyés » presqu'à chaque demi-temps.

N° 45 - RECIT / N° 46 - CHŒUR : *Wir haben keinen König denn den Kaiser* (Nous n'avons de roi que César). La réponse des grands prêtres est calquée ici sur le n° 29. Néanmoins bref et bondissant : les prêtres ne se comportent pas avec l'hystérie de la foule. Seule la flûte énonce ici le motif en doubles croches (cf. nos 3, 5, 25 et 29).

CRUCIFIXION ET MORT DE JESUS

N° 47 - RECIT / N° 48 - AIR (basse) + CHŒUR : Cordes + basse continue. L'air de la basse est un appel à suivre le Christ au calvaire, et les interjections du Christ *Wohin* (où donc) le rendent plus pressant et plus dramatique. Air da capo. **Partie A :** (1-79) après un prélude orchestral, le thème (gamme ascendante qui franchit une 11e) présenté par les violons et altos, est énoncé par la basse en entrées canoniques avec l'orchestre. Tandis que le soliste vocalise, le chœur (sans les basses) pose la question angoissée, à laquelle répond la basse : *Nach Golgotha.*

N° 49 - RECIT / N° 50 - CHŒUR : *« Schreibe nicht : Der Judenkönig... ».* Bach réutilise ici le thème du n° 34 dans une même orchestration.

N° 51 - RECIT / N° 52 - CHORAL : *In meines Herzens Gründe* (Au fond de mon cœur). Choral déjà utilisé par Bach dans la *cantate 95,* les *Choralgesänge* et certaines pièces d'orgue.

N° 53 - RECIT / N° 54 - CHŒUR : *« Lasset uns den nicht zerteilen »* (Ne la déchirons pas, mais tirons au sort à qui elle sera). L'un des chœurs les plus célèbres de la

partition. Le déchirement de la robe est traduit par une fugue rigoureuse à 4 voix. **Exposition :** Entrées très rapprochées du sujet, puis du contre-sujet en syncopes. L'accompagnement en doubles croches de la basse traduit de façon particulièrement descriptive les soldats qui tirent au sort, tout en mélangeant les dés. Sous les paroles : *« Wess er sein soll »* : un motif joue le rôle d'un second contre-sujet, et traduit exactement le mouvement de la phrase parlée.

N° 55 - RECIT / N° 56 - CHORAL : *« Er nahm alles wohl in acht »* (Il prit bien soin de tout). Semblable au n° 20, à quelques différences près.

N° 57 - RECIT : *« Es ist vollbracht »* (Tout est accompli). Après l'ultime parole du Christ, un silence coupe le continuo entre l'accord de 7e et sa résolution.

N° 58 - AIR (Contralto) : Viole de gambe (violoncelle) + basse continue. Il ne s'agit pas dans cet air « d'un commentaire de deuil, mais de consolation avec un arrière-plan de triomphe qui éclatera joyeusement dans la partie B ». 3 parties. **Partie A :** (1-19) le motif initial *(ex. 4)* est relié à la fin du récit qui vient de s'achever (il reprend la phrase musicale des derniers mots de Jésus). L'introduction de la viole de gambe nous entraîne dans un monde différent. L'abondance des ornements donne à cet air un style italianisant. **Partie B :** (20-40) l'orchestre change : violons, altos et violes de gambe remplacent le violoncelle ; « alla breve » s'oppose au « molto adagio » initial, et le majeur au mineur précédent.

N° 59 - RECIT : « Et il baissa la tête et rendit l'esprit ». Cette phrase admirable de simplicité se termine par la traditionnelle cadence.

N° 60 - AIR (basse) + CHŒUR (choral) : 3 parties. Le choral, dépouillé, ne nous est pas inconnu, puisqu'il reprend à quelques variantes près les chorals 20 et 56.

N° 61 - RECIT / N° 62 - ARIOSO (Ténor) : Amplification du récit précédent : On notera les arpèges descendants pour l'évocation du soleil qui disparaît, et les trémolos pour le tremblement de terre.

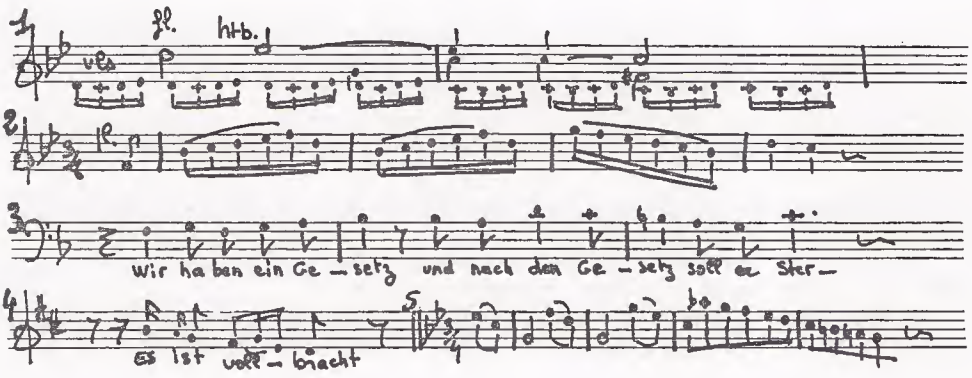
N° 63 - AIR (Soprano) : Flûte - hautbois de chasse + basse continue. 3 parties. Après un long prélude où se répondent flûtes et hautbois, entre la voix. Le continuo est remplacé par les hautbois de chasse, une octave plus haut pour la reprise de **A'.**

N° 64 - RECIT / N° 65 - CHORAL : Ce choral, symétrique du N° 21, clôture la 2e partie.

L'ENSEVELISSEMENT

N° 66 - RECIT / N° 67 - CHŒUR FINAL : *« Ruht wohl »* (Repose en paix). La forme est ici à mi-chemin entre l'Aria da capo et la forme à couplets. **Partie A :** (1-50) Refrain - Après un doux prélude *(ex. 5)* le chœur entre comme une berceuse avec quelques chromatismes et modulations qui sont plus des inflexions que de véritables changements de tonalité. **Partie B :** (61-73) 1er couplet dépouillé et recueilli. **Partie A' :** (73-113) Refrain - Reprise textuelle de **A** avant un 2e couplet qui n'est que **B** légèrement modifié. Reprise da capo.

N° 68 - CHORAL : Cette page remarquable, qui s'applique parfaitement au titre de l'Evangile de Jean débute avec intensité et émotion pour s'achever sur le mot *ewiglich* (éternité) dans un sentiment de triomphe final.

N.B. : Les passages entre guillemets sont tirés du livre de Jacques CHAILLEY : *Les Passions de J.-S. BACH* (PUF).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

MUSIQUE EN HONGRIE

1. La musique nationale hongroise

Lorsqu'on parcourt l'histoire de la musique hongroise, on est amené à faire deux constatations importantes. On s'aperçoit d'abord que cette musique, assez pauvre en œuvres instrumentales jusqu'au siècle dernier, est dominée par la mélodie, le chant et que la musique dite savante, cultivée essentiellement dans les résidences seigneuriales, était surtout le fait de musiciens venus de l'étranger. On découvre ensuite qu'il faut attendre le XIXe siècle pour voir s'amorcer la naissance, favorisée par le romantisme, d'un style national hongrois qui opposera ses origines populaires aux formes classiques européennes. Et ce n'est qu'au XXe siècle que Bartok et Kodaly réalisent la synthèse de la technique occidentale et du folklore hongrois.

Celui-ci est d'une richesse et d'une variété étonnantes. « Déjà en 1813, Horvath avait noté 350 mélodies populaires hongroises. A la fin du siècle, Bartalus publie 7 volumes de mélodies locales ; mais peu après, c'est Vikar qui sera le premier à prospecter méthodiquement ce folklore. Il est le premier en Europe à se servir du phonographe d'Edison, et, dès 1895, il constitue à Budapest les premières archives sonores du monde » (Mario Bois).

A son exemple, Béla Bartok parcourt la campagne hongroise, en compagnie de Kodaly, pour noter et recueillir sur son phonographe des mélodies paysannes vieilles de plusieurs siècles. Actuellement, le *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* rassemble environ 50.000 airs populaires hongrois.

2. Bartok et la musique populaire

C'est en partant de ses recherches et soutenu par un ardent nationalisme (« je veux servir une seule cause : celle du bien de la nation et de la patrie hongroises ») que Bartok réussit à unir le folklore hongrois et l'art savant. « Mais, ainsi que le souligne Gisèle Brelet *(Revue musicale n° 224),* jamais il n'utilise en fait de véritables mélodies populaires . . . il fait revivre le folklore dans et par sa propre musique . . . où la spontanéité du chant populaire se plie aux lois d'un développement par excellence savant et où la sauvagerie du rythme rejoint les raffinements d'une construction beethovénienne . . . » Et cependant, « malgré toute sa science, sa musique — une musique sans complaisance — préserve les saveurs du folklore . . . elle en a les attraits : une mélodie aux intonations persuasives . . . un rythme impérieux et impétueux d'une puissance inouïe. »

Dans l'œuvre de Bartok — et nous le constatons dans son *Divertimento pour cordes* — « le chant populaire, transposé, transfiguré, n'y est pourtant point falsifié, bien plutôt magnifié, fécondé », car « son amour pour la mélodie populaire est un amour créateur ; il veut pénétrer en son intimité pour lui emprunter ses pouvoirs . . . S'il s'inspire du folklore c'est qu'il veut y chercher les marques de l'authenticité, tenter d'y retrouver les sources de la vraie musique ».

LE DIVERTIMENTO POUR CORDES

1. Circonstances de composition

« Janvier 1939, aller-retour à New York . . . Juin 1939, Bartok est déprimé . . . Paul Sacher (chef d'orchestre bâlois) le comprend . . . Il installe le Maître dans son châlet de Saanen, pour un repos complet dans la montagne suisse : Bartok y écrit en 15 jours ce chef-d'œuvre, miracle d'équilibre joyeux, qu'est le *Divertimento pour cordes* . . . et le dédie à Paul Sacher . . . Jamais homme ne mérita si précieux hommage que ce chef d'orchestre raffiné, ce mécène délicat . . . » (Serge Moreux).

Un an plus tard, après un dernier concert donné à Budapest, c'est l'exil tragique et définitif aux U.S.A.

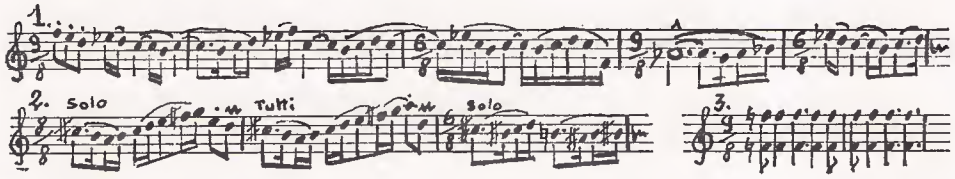
2. L'œuvre

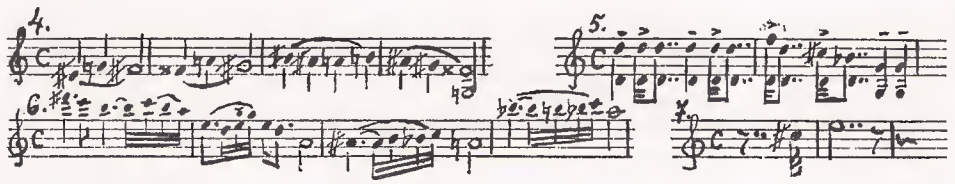
Cette dernière partition « européenne », une des plus pures et des plus caractéristiques de l'auteur du *Mandarin merveilleux,* se situe déjà dans la dernière partie de l'œuvre de Bartok. Avec le *5e Quatuor,* la *Musique pour cordes, percussion et célesta* et la *Sonate pour deux pianos et percussion,* « la période des recherches, des expériences et de la perpétuelle remise en question des matériaux et du style est close. » Désormais, « sur les terrains conquis, ce bon ouvrier sèmera les graines de ses propres sélections et cultivera suivant des techniques personnelles éprouvées » (S. Moreux).

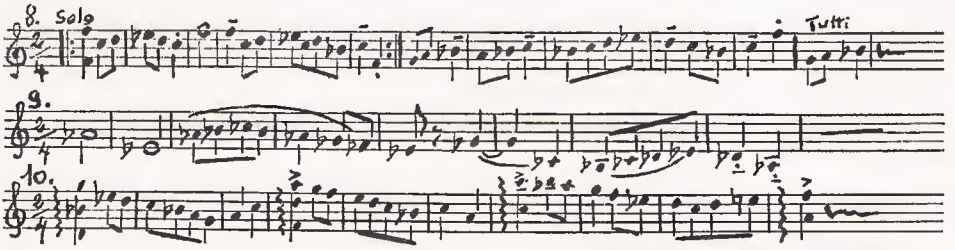
L'œuvre est en trois parties.

- *Premier mouvement (Allegro non troppo) :* La première partie justifierait à elle seule la dénomination de *Divertimento* à la fois par l'aisance et la fantaisie, particulièrement remarquables dans les développements, et par sa forme classique qui se rapproche du *Concerto grosso.*

L'exposition du thème principal *(Ex. : 1)* est confiée aux **1ers violons** sur une trame d'accords rythmés en croches jusqu'à l'apparition d'un thème secondaire d'allure gracieuse *(Ex. : 2),* se référant à la valse viennoise ; il est joué par les **solistes** et repris par le **tutti.** Après un bref développement, il ramène le thème principal qui s'impose alors *fortissimo ;* On remarquera toutefois que son élan est interrompu par un unisson syncopé *(Ex. : 3),* qui reviendra plusieurs fois au cours de ce mouvement. Le sujet principal réapparaît dans la nuance *piano* qui lui confère une allure intimement détendue pour devenir d'un grand lyrisme au cours de son développement. **Solistes** et **tutti** se répondent à nouveau dans un court contrepoint sur les éléments de la 1re partie. Des motifs arpégés ramènent dans un grand *crescendo* les accords syncopés *(Ex. : 3).* Dans la *Coda,* le thème principal est chanté doucement en canon à 3 voix pour terminer, après un dernier éclat lyrique, dans l'extrême douceur.



- *Deuxième mouvement (Molto Adagio) :* Ce mouvement baigne dans une atmosphère tendue et tragique. Un dessin chromatique en croches des altos et des basses jouant *con sordino* sert de sombre trame à une mélopée *(Ex. : 4),* confiée aux **seconds violons** et reprise par les **premiers.** Les **altos** exposent un second motif *(Ex. : 5)* en notes répétées qui montera en intensité et s'éteindra après avoir été repris par les **violons.** Puis, un *ostinato* aux **instruments graves** va accompagner les **premiers violons** dans un nouveau dessin auquel les *trilles* et l'abandon progressif des *sourdines* donnent une coloration très particulière et une tension impressionnante. Deux courtes réexpositions en canon, séparées par des *trilles,* ramènent le thème principal *(Ex. : 4),* suivi d'un motif au lyrisme intense *(Ex. : 6)* qui traduit très certainement la nostalgie du pays. Deux notes *fortissimo (Ex. : 7)* comme un cri de révolte et tout s'apaise.

- *Troisième mouvement* (*Allegro assai) :* Ce « final » est traité en forme de *Rondo* à couplets et refrains très libres dans sa première partie. Il met en œuvre des mélodies et rythmes de danses paysannes. Le thème principal *(Ex. : 8)* y est développé de nombreuses fois de manière très variée et divertissante. Un épisode central de caractère élégiaque succède à un *fugato* sur un second thème *(Ex. : 9)* et apporte l'élément de détente ; le **violon solo** s'y essaie dans une improvisation cadencée à la tzigane. Puis la danse reprend, brièvement interrompue comme dans le 1er mouvement *(Ex. : 2)* par une « révérence » à la viennoise ; mais cette fois c'est une Polka *(Ex. : 10)* jouée en *pizzicato* au milieu desquels viennent s'insinuer des *glissandi* d'**altos.** La danse réapparaît pour terminer dans un tourbillon de plus en plus rapide, à la manière des czardas.



A. JUNGBLUT et M. BRIANÇON

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

C

CONTRASTES

trio pour violon, clarinette et piano

Béla BARTÓK

(1881-1945)

1936-1938 est une période difficile pour Bartok qui, profondément marqué par la montée du nazisme, envisage son exil de Hongrie. Pourtant, les œuvres qu'il compose alors sont particulièrement novatrices dans le domaine de la sonorité et de l'instrumentation: *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), *Sonate pour 2 pianos et percussion* (1) (1937) et *Contrastes* (1938).

C'est à la demande du célèbre clarinettiste de jazz Benny Goodman et de son ami le violoniste Joseph Szigeti, que Bartók compose ce trio, virtuose et agréable, et c'est avec plaisir qu'il structure ses *Contrastes* dont le titre évocateur indique l'opposition du caractère des 3 instruments. Par une lettre de B. Goodman, nous savons que Bartók a écouté, pendant qu'il composait, des enregistrements du trio de jazz formé par le clarinettiste, Teddy Wilson et Gene Krupa.

Lors de la 1re audition (9 janvier 1939 au Carnegie Hall), l'œuvre était conçue comme une rhapsodie en 2 mouvements (*Verbunkos* et *Sebes*) dans le style de la *czardas* hongroise, avec une partie lente et mélancolique, suivie d'une conclusion vive et rapide. Ce n'est qu'un an plus tard (21 avril 1940) que *Contrastes* fut donné dans sa version actuelle (3 mouvements) avec Bartók lui-même au piano.

Quelque temps après, les 3 musiciens enregistraient le trio pour la firme Columbia.

I. VERBUNKOS

N.B.: A la fin du XVIIIe siècle, un mouvement en faveur d'un retour aux sources s'était dessiné en Hongrie, notamment dans la musique et dans la littérature, empruntant son nom à une danse de «racoleurs» alors en vogue. Le *Verbunkos* (all.: Werbung: recrutement), devient alors le symbole vivant de la musique hongroise et peut être considéré comme un phénomène accompagnant le réveil national. (Il sera d'ailleurs à l'origine de toute composition musicale de caractère national.)

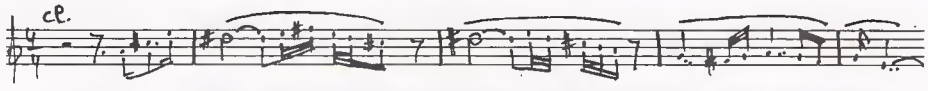
Son influence, probablement colportée à l'étranger par des ensembles tziganes, se retrouve dans de nombreuses œuvres «à la hongroise» ou «tziganes» (Haydn, Beethoven, Schubert, Delibes, Massenet, Debussy...).

Très souple et d'essence instrumentale, il se caractérise ainsi:

- La forme, souvent ternaire, est formée d'une danse lente enchaînée à une danse vive (*lassu* et *friss*).
- Le rythme, simple (2 ou 4 temps), est souvent pointé, avec des passages en triolets ou syncopes, dans des mesures à 4 ou 8 mes.
- Les ornements, nombreux, sont empruntés à la technique du violon, et la formule cadentielle est typique du style hongrois.

Ce 1er mouvement, d'allure décidée (*moderato - ben ritmato*), est de forme ternaire et monothématique. Il se compose de trois parties plus une Coda:

1 — **(mes. 1 à 25).** Inspiré si l'on en croit Szigeti par le blues de la *Sonate pour violon* de Ravel, le trio débute par des accords en pizzicato du violon sur lesquels la clarinette expose le thème:



Celui-ci, caractérisé par des éléments rythmiques pointés (et), est bâti sur la *gamme acoustique* (2).

La libre improvisation qui suit (mes. 12 à 16) respecte la tessiture du thème (*fa dièse - la*) et installe un ostinato rythmique et mélodique qui prépare, au violon, la 2e exposition du thème (mes. 17), qui, bien que légèrement modifié, conserve l'essentiel de ses caractéristiques.

Du point de vue harmonique, ce volet s'articule principalement autour de l'*axe de tonique* (2).

(1) cf. fiche analytique (V. catalogue).

(2) cf. fiche «*Pour une introduction à la musique de Bartok*».
Rappel: la gamme issue de la série des sons harmoniques ayant *la* comme note fondamentale, est: *la - si - do dièse - ré dièse - mi - fa dièse - sol.*

MUSIQUE & CULTURE

2 — **(mes. 26 à 57).** Ce divertissement, constitué de 5 sections essentiellement rythmiques, se présente sous forme d'un développement contrapuntique dont les divers éléments (souvent issus du thème) sont:

a:

b:

c: accords de blanches ou de noires

d:

e: libres motifs improvisés

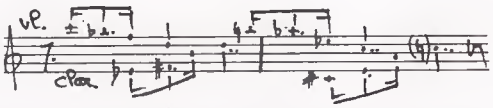
1re section (mes. 26 à 30): formée de *a* et *e*
2e section (mes. 30 à 33): formée de *a, b* et *c*
3e section (mes. 34 à 38): formée de *b, d* et *c*
4e section (mes. 38 à 44): formée de *b, c* et *e*
5e section (mes. 45 à 54): formée de *b* et *c.*

La transition (mes. 55 à 57) utilise un procédé rythmique (augmentation des valeurs de notes) cher à Beethoven (cf. *4e symphonie* - 1er mouvement)

Harmonie: En se référant au système d'axe couramment utilisé par Bartók, ce volet central s'articule ainsi:
1re, 2e et 3e sections: *axe de dominante*
4e section: *axe de sous-dominante*
5e section: *axe de tonique*

3 — **(mes. 58 à 84).** *Contrastes* est l'une des nombreuses œuvres construites sur le principe de la *section d'or* (1): le 1er mouvement du trio compte 93 mes., et la reprise qui se situe au milieu de la 57e mes., correspond au *nombre d'or*

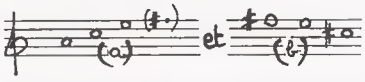
$$\left(\frac{93}{57{,}5} = \simeq \phi\right).$$

La réexposition du thème en imitation est suivie du développement rythmique de la formule .
Dans l'exemple suivant:
on retrouve un accord (cher à Bartók) formé par la superposition d'une *tierce mineure, quarte* et *tierce mineure* (1).

Coda — **(mes. 85 à fin).** Le thème initial est réexposé par la clarinette précédée des pizzicati du violon. La cadence de la clarinette, très virtuose, utilise des figures ayant servi à l'ornementation du thème lors de sa 1re exposition.

N.B.: lors de la création, cette cadence, jouée par Goodman, figure de proue du jazz de l'époque, remporta un éclatant succès.

II. PIHENO

Cet élégiaque intermède introduit, entre les 2 mouvements extrêmes (qui correspondent aux *lassu* et *friss* des *czardas*), une plage de repos et de calme, bâtie essentiellement sur une cellule génératrice. Celle-ci se présente sous 2 aspects :



1re partie **(mes. 1 à 18).** La cellule de base est d'abord entendue simultanément sous ses 2 aspects à la clarinette et au violon, suivie d'un écho du motif *1b* au piano, dans une nuance *pp.*

Puis, tandis que cet écho est réduit, la cellule est reprise amplifiée (mes. 11 à 13).

2e partie **(mes. 19 à 35).** Sur une pédale mobile du piano, dont l'intensité rythmique est croissante, le violon et la clarinette énoncent une ligne mélodique qui transforme les *quartes* et *quintes justes* initiales, en *quintes diminuées* ou *quartes augmentées.*

Pour le musicologue Stevens, ces tritons, qui jouent un rôle mélodique certain, seraient inspirés par la musique indonésienne de Gamelan, dont on trouve aussi la trace dans les *Mikrokosmos* (cf. «*De l'île de Bâli*»).

Après un rappel à la clarinette des motifs secondaires résultant de la cellule initiale (mes. 25), et un commentaire par le piano d'éléments de cette même cellule (mes. 30 et 32), une courte transition, dominée par la clarinette, nous conduit au volet suivant.

(1) cf. fiche «Pour une introduction à la musique de Bartók».

N.B.: On notera la parenté de ce mouvement avec les deux mouvements extrêmes; les *quintes diminuées* (mes. 19...) annoncent déjà le 3e mouvement, tandis que le *la* répété du piano (aux mes. 39,45, 46...), reprend le *la* en pizzicato des accords du violon au début du 1er mouvement.

***3e partie* (mes. 36 à fin).** A partir de la cellule génératrice, transformée, s'installe entre la clarinette et le piano, une écriture en imitation. Cette cellule ne réapparaît sous sa forme originelle qu'à la mes. 46.

III. SEBES

Brillant mouvement perpétuel qui s'apparente aux *czardas*, et qui est formé de 3 parties (la partie centrale est indépendante).

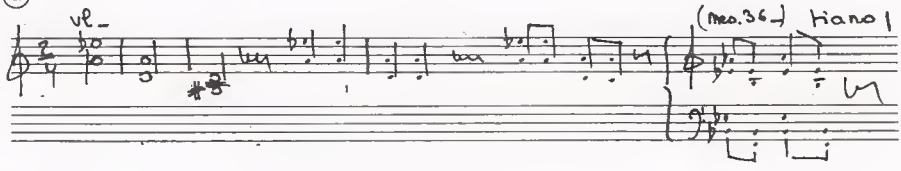
Dans ce final, Bartók semble avoir difficilement supporté les limitations du trio, aussi demande-t-il cinq instruments: à la clarinette en *la* se substitue par moments la clarinette en *sib*, et au violon normal, un violon accordé en *sol dièse - ré - la-mib* (qui donne à vide 2 *tritons* à la place des *quintes* extrêmes).

***1re partie* (mes. 1 à 131).** La forme, proche du *Rondo* classique, se présente ainsi:

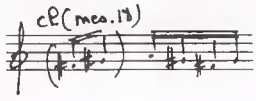
Introduction
Thème 1 – Transition 1
Thème 2 – Transition 2
Thème 3
Thème 4

Trois motifs principaux (a, b, c) sont utilisés, soit en ostinato (pédale mobile ou double pédale mobile), soit comme éléments générateurs de nouvelles lignes mélodiques:

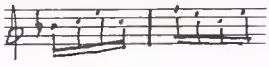
(a)



(b)



Issu du thème exposé par la clarinette (mes. 11), le motif *b* apparaît également en mouvement contraire.

(c)

Quant au motif *c*, on le retrouve aussi en mouvement contraire ou encore en mouvement rétrograde.

Plan schématique

- (mes. 1 à 10): *introduction* du violon dans une sonorité rude, construite à partir de *a*.
- (mes. 11 à 17): double exposition du *thème 1*, de caractère populaire, à la clarinette; la 2e fois est plus ornée.
- (mes. 18 à 30): entrée du piano sur un mouvement perpétuel, et *transition 1* utilisant *a*, *b* et *c*.
- (mes. 30 à 50): les motifs *b* et *c* sont repris par la clarinette, tandis que le piano fait entrer *a* transformé (*a'*).
  A la mes. 35, le *thème 2* issu de *c*, entre en imitation au violon et à la clarinette.
- (mes. 50 à 58): *transition 2* à partir de *a'*. Le violon est ici tout à fait typique de la musique tzigane.
- (mes. 59 à 93): retour du thème *2* dans une amplitude réduite (les *tierces* sont devenues des *secondes*).
  A la mes. 65, apparition du *thème 3* au violon, dérivé de *c* (cf. les modifications de rythme) et de *b* (mouvement contraire). Ce thème est repris à la mes. 75 par la clarinette.

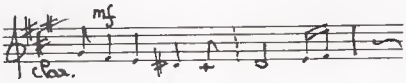
— (mes. 94 à 131) : le *thème 4*, issu de *c*, est présenté par le violon et repris par la clarinette en mouvement contraire.

A la mes. 103, rappel de l'ostinato du début du piano et à la mes. 110, nous retrouvons *b* développé. La partie centrale est annoncée par des notes répétées aux 3 instruments:

***2e partie* (mes. 132 à 168).** Volet central qui peut s'apparenter à la forme *A B A'*, et dont l'introduction rappelle celle du 1er mouvement (cf. violon mes. 2...) et celle de la 1re partie de ce même mouvement.

La rythmique complexe, $\frac{5+8}{8}$, est due à la superposition de 2 rythmes bulgares: le premier présenté par le piano: 3 + 2 + 3 + 2 + 3, le second par la clarinette puis par le violon: 1 + 2 + 2 + 2 + 1 + 4 + 1. L'effet produit, très clair à l'oreille, s'apparente à une «sorte de rubato lyrique, perpétuellement bridé par une inflexible pulsation» (Pierre Citron - Solfèges).

— *A* (mes. 132 à 148): après une introduction au piano, énoncé du thème par la clarinette. Mes. 139: le thème repris par le violon dans une même métrique mais avec une légère modification de ses intervalles, se termine par un style d'écriture qui rappelle le 2e mouvement (cf. mes. 19-20).



— *B* (mes. 148 à 160) : La *gamme acoustique* (1) chère à Bartók, construite ici à partir de *mi* note fondamentale (noter la présence du *ré dièse* au lieu de *ré*), est présentée par le piano, puis reprise en imitation par les 3 instruments (en mouvement parallèle ou contraire).

Remarquer à la mesure 152, une pédale (*ré bécarre*) à la clarinette et au violon, au-dessous de laquelle, le piano, dans une nuance *pp* fait entendre une montée chromatique, formée par des accords de *quartes augmentées* et *quintes diminuées* superposées, issus de *a*.

Ceci aboutit à la mesure 154 à des mouvements contraires des 3 instruments, et à la mesure 155 à un nouvel élément mélodique issu de ces accords de *quartes* et *quintes*, dans une même métrique.

— *A'* (mes. 160 à 168) : reprise du début avec une nouvelle variation mélodique qui résulte d'une répétition transposée de la tête du thème.

***3e partie* (mes. 169 à fin).** Mêmes remarques que pour la *1re partie*. Les sections s'y retrouvent, mais la transformation va plus loin:

a = modifié, il retrouve sa forme initiale à la mes. 300.

c = caractérisé aussi par l'intervalle de *quarte*, il retrouve la sienne à la mes. 307.

d = négligé dans cette 3e partie au détriment de *c*, il réapparaît néanmoins dans les appogiatures qui accompagnent les croches à partir de la mes. 190.

Partition

Boosey & Hawkes, éditeur.

Discographie

Contrastes - violon - clarinette - piano (1938)

- A tout seigneur, tout honneur: voici l'enregistrement original réalisé en 1940, avec le compositeur lui-même au piano, Joseph Szigeti au violon et Benny Goodman à la clarinette, et regravé quarante ans plus tard par la C.B.S.

  La 2e face est consacrée à 19 des 153 pièces des *Mikrokosmos* interprétées également par Bartók.

  Un document inappréciable (C.B.S. - Classics 61882).

- Szenthelyi, Berkes, Kocsis (+ *Chansons populaires hongroises* et *1re* et *2e Rapsodies pour violon et piano - 1re Rapsodie* version violoncelle et piano).
  Hungaroton: SLPX 11.357.

(1) cf. fiche «Pour une introduction à la musique de Bartók»

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

DANSE MACABRE
poème symphonique op. 40

Partition : Ed. Durand et Cie, Paris

Camille SAINT-SAËNS (1835 - 1921)

Des quatre poèmes symphoniques de Saint-Saëns -*Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaéton* (1873), la *Danse Macabre* (1874) et *La Jeunesse d'Hercule* (1877)-, le troisième est le plus populaire. Pourtant, la *Danse Macabre* reçut un accueil plutôt mitigé lors de sa première audition à Paris en janvier 1875, mais son succès ne cessa de grandir ensuite. L'oeuvre prend pour argument un poème de Henri Cazalis inspiré des "danses macabres" du Moyen Age (textes, représentations picturales). Mais, loin de ses tragiques modèles, le poète donne au sujet un ton d'humour grinçant :

Zig et Zig et Zig, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse
Zig et Zig et Zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre ;
Des gémissements sortent des tilleuls ;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,
Courant et sautant sous leurs grands linceuls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs.
Des couples furtifs s'assoient sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.

Zig et Zig et Zag, la Mort continue
A râcler très fort son vieil instrument.

Zig et Zig et Zag, quelle sarabande !
Quel cercle de morts et quels bonds fougueux !
Zig et Zig et Zag, on voit dans la bande
Le roi gambader au milieu des gueux.

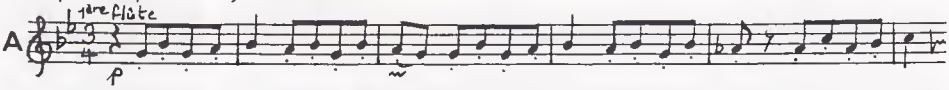
Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.

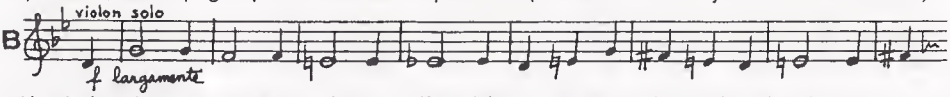
Sans suivre à la lettre le poème de Henri Cazalis, Saint-Saëns en donne une traduction musicale des principaux éléments et une évocation générale. L'orchestre (1), très important, comprend en particulier une petite flûte, trois trombones et un tuba, une harpe, un xylophone -dont c'est la première utilisation à l'orchestre (2)-, diverses autres percussions et un violon solo accordé ***sol-ré-la-mib.*** Saint-Saëns traite son orchestre de manière claire et incisive, maniant habilement les combinaisons de timbres, les contrastes de sonorités et les jeux de masses sonores.
La *Danse Macabre* suit un plan de *forme-sonate,* avec : Introduction, Exposition, Développement, Réexposition et Coda. Elle est à *3/4* en *sol* mineur, dans un mouvement modéré de Valse.

INTRODUCTION

Elle est brève et saisissante d'évocation fantastique.
• Sur une tenue des cors, la harpe sonne les douze coups de minuit. Les violons divisés murmurent deux accords *triple piano* (les tombes s'ouvrent...)
• Des *pizzicati* inquiétants aux Cordes graves introduisent la première intervention du violon solo, sur *ré-la-mib* (3) en cordes à vide, comme s'il s'accordait : «... la Mort en cadence/Frappant une tombe avec son talon...». Une cadence parfaite fortement marquée l'enchaîne à l'Exposition.

EXPOSITION

Elle comprend deux parties symétriques.
1ère partie :
• Dans le même tempo que l'Introduction, voici le 1er thème **A,** en *sol* mineur, confié à la 1ère flûte, la harpe marquant un rythme de valse :

Les violons le répètent, toujours très doux et dansant, rythmé cette fois par les clarinettes et bassons. (Ce thème sera réutilisé, modifié, dans *Le Carnaval des Animaux* (2)).
• Sans transition, le violon solo expose le 2e thème **B** *forte,* thème de valse à la mélodie ample et expressive, accompagné par les Cordes en *pizzicato* («La Mort à minuit jour un air de danse»).



• Hautbois et bassons reprennent le 1er motif du thème **A** sur la dominante (en *ré* majeur) ; le violon solo leur répond en *sol* mineur sur le 2e motif de **A.**
• La répétition du même épisode ramène la sonnerie discordante de la Mort (violon solo).

2e partie : c'est la reprise "écrite" de l'Exposition.
• Le thème **A** est redonné *forte* par les 1ers violons. Le violon solo et les Bois le reprennent *fortissimo.*
• Le thème **B** revient *forte* aux Cordes, soutenues par les Bois.
• Le 1er motif de **A** en *ré* majeur est cette fois confié au violon solo ; le **xylophone** intervient sur le 2e motif de **A,** traduisant de façon humoristique les claquements des os des danseurs.
• L'épisode est repris, comme dans la 1ère partie, amenant une cadence parfaite en *sol* mineur.

(1) cf. fiche technique *l'orchestre symphonique.*
(2) cf. fiche analytique *Le Carnaval des Animaux* (n°12 : *Fossiles*) de Saint-Saëns.
(3) Ces notes sous-entendent en fait l'accord de 9e de dominante *ré-fa dièse-la-do-mib* en *sol* mineur.

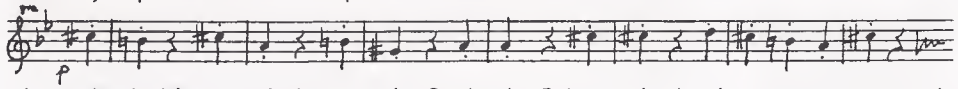
MUSIQUE & CULTURE

DÉVELOPPEMENT

Il se divise en trois sections principales, exploitant le thème **B,** et une large Coda.

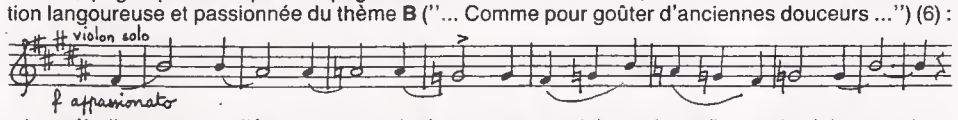
1- Exposition de fugue (4) :
Le thème **B** est transformé en un motif saccadé qui sert de sujet de **fugue** (4), et nous entendons cinq entrées successives, figurant le défilé des personnages tous égaux devant la mort :
- sujet : violoncelles, altos et bassons
- réponse : 2e violons et cors (la réponse est accompagnée d'un contresujet (4) en croches)
- sujet : 1ers violons, clarinettes et hautbois
- réponse : trompettes (en octaves)
- sujet : trombones (en octaves)

2- Le Dies Irae :
• Une nouvelle variation du 2e thème nous révèle sa véritable origine : la mélodie du *Dies Irae* (5), que Saint-Saëns disloque rythmiquement, la rendant sautillante et sarcastique. Ce thème est joué en *la* majeur par les Bois et la harpe sur un *mi* tenu aux trombones et tuba :



• La reprise du thème, en *ré* mineur, par les Cordes, les Cuivres et le triangle, entame un *crescendo* progressif jusqu'à un *forte* en *si* majeur.

3- Variation mélodique expressive :
• Accompagné par la harpe en arpèges et les violoncelles divisés, le violon solo chante une variation langoureuse et passionnée du thème **B** (''... Comme pour goûter d'anciennes douceurs ...'') (6) :



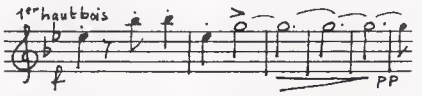
• La mélodie passe aux flûtes et cors, puis de nouveau au violon solo, enfin aux 2e violons et altos.
• Soudain, rompant cette idylle euphorique, des motifs de doubles croches chromatiques, rapides et mouvementés, réintroduisent le rythme du 1er thème, d'abord aux basses puis à tout l'orchestre. Avec cette agitation venteuse revient la tonalité de *sol* mineur.

4- Variation rythmique conclusive :
• Sur un *ostinato* d'arpèges tournoyantes (1ers violons), la tête du thème **B** apparaît à divers pupitres de Vents. Puis à la fin du thème **B** (3 noires) se superpose le rythme de **A** alterné entre trompettes et xylophone + Bois.
• Le rythme de **B,** ramené à la cellule |♩ ♩|, est échangé entre deux masses orchestrales, *forte.*
• Un jeu sur la tête du thème **B** par mouvements contraires revient à la nuance *piano,* dans laquelle les timbales concluent cette section en donnant le rythme de **A.**
• Le 2e motif du thème **A** est donné en *sol* mineur aux Cordes sur une descente chromatique des Bois en accords parallèles scandée par le xylophone. Ce passage est répété identique.
• Soudain la Mort fait grincer à nouveau son ''accord'' en cordes à vide, introduisant le grand *crescendo* final (Réexposition).

RÉEXPOSITION VARIÉE

• Le rythme de **A,** passant à divers pupitres, génère un nouveau thème, issu de la combinaison mélodique de **A** et **B,** joué *pianissimo* aux Cordes ; le violon solo lui superpose un souvenir du thème **B.**
• Une montée chromatique inquiétante du thème **B,** sur roulements de timbales (le tonnerre gronde au loin), se stabilise dans l'aigu en un tournoiement chromatique qui relance le sabbat infernal.
• Après une transition déliée et chromatique (Cordes et Bois), le quasi *tutti* de l'orchestre, *fortissimo,* nous fait entendre pour la première fois la superposition des deux thèmes : **A** aux Cordes, **B** aux Cuivres graves, accompagnés par les Bois, les cors et le triangle. La reprise de cet épisode fait entrer les trompettes, timbales et grosse caisse, le retour des triolets aux 1ers violons produisant un bouillonnement rythmique («... quelle sarabande ! Quel cercle de morts et quels bonds fougueux !...»).
• Une alternance *piano/forte* renforcée par l'orchestration amène un passage haletant à la Berlioz (7) sur un motif chromatique aux violons. Sa reprise, avec serrement du tempo, ramène le *tutti* orchestral pour une dernière et véhémente variation du thème **A** aboutissant *fff.*

CODA



• Brusquement, tout s'arrête comme par enchantement et, sur une tenue de *mib* aux cors, le hautbois joue un motif figurant le ''chant du coq'':
• La macabre assemblée en frémit sur des trémolos des Cordes et un rythme issu de **A** aux percussions.
• Sur des accords en *ré* mineur aux cors, le violon solo déclame un motif triste rappelant **B,** signifiant la fin du sabbat nocturne ; il se termine par un trille en *diminuendo* sur lequel des *pizzicati* des Cordes nous rappelent les sautillements du début. Les flûtes relaient le trille du violon solo pour les derniers *pizzicati* de contrebasses avant la cadence en *sol* mineur, *pianissimo.*

(4) cf. notre fiche technique *la fugue.*
(5) Prose de l'Office des Morts de la liturgie catholique, dont la mélodie fut déjà utilisée par Berlioz et par Liszt, et que Saint-Saëns replacera dans la 3e *symphonie avec orgue* (3e mouvement).
(6) L'harmonisation, alternant les accords de *si* majeur et de *sol* majeur (sur *si* tenu à la basse), annonce Fauré
(7) cf. la *Valse* de la *Symphonie Fantastique,* autre autres.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

SYMPHONIE N° 3 (ut mineur)
avec orgue

Camille SAINT-SAENS
(1835-1921)

La 3e symphonie de Camille Saint-Saëns, composée de 1884 à 1885, est dédiée à Franz Liszt, dont la profonde amitié rendit possible la création de *Samson et Dalila* sur la scène de Weimar. La première audition a lieu à Liverpool en 1885, et ce n'est que le 9 janvier 1887, que la Société des Concerts du Conservatoire l'a fait entendre au public parisien.

« L'auteur, pensant que le moment était venu pour la symphonie de bénéficier des progrès de l'instrumentation moderne, a établi son orchestre de la manière suivante : 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales, 1 orgue, 1 piano (4 mains), 1 triangle, cymbales, 1 grosse caisse et le quatuor à cordes habituel » (C. Saint-Saëns).

Cette symphonie se divise en 2 grandes parties, dans lesquelles on reconnaît néanmoins les 4 mouvements traditionnels :

PREMIERE PARTIE

1er mouvement : *Adagio - Allegro moderato*

Une « *introduction* lente consistant en quelques mesures d'un caractère plaintif... » (C. Saint-Saëns) fait entendre un motif douloureux au hautbois (*ex. 1*) suivi en écho des 3 flûtes à l'unisson. C'est par une cadence parfaite que débute l'*Allegro Moderato.*

EXPOSITION : Le 1er thème en ut mineur, sombre et agité, est exposé par les violons et les altos (*ex. 2*), au-dessus desquels on reconnaît, au basson et à la clarinette tout d'abord, la plainte de l'introduction (*ex. 1*). Le 2e thème (*ex. 3*) en ut mineur, confié au basson et au cor anglais, se fait entendre alors que les violons poursuivent le rythme en doubles croches du 1er thème.
Peu à peu, l'orchestre devient de plus en plus véhément (adjonction des cuivres) et les modulations se font plus inattendues (*mi b majeur, fa dièse mineur*).

DEVELOPPEMENT : Il commence par une modification du thème initial (*ex. 4*) confié aux bois sur une tenue des cors et des bassons, dialoguant avec les cordes, dans la tonalité de *la b mineur.* L'on peut entendre une réminiscence du *« Dies Irae »* (limité à ses 5 premières notes) dans ce passage central modulant et brillant, qui aborde la réexposition dans un fortissimo extrêmement puissant.

REEXPOSITION : Dans le ton initial, le 1er thème réapparaît sous une forme syncopée. Le thème de l'introduction (*ex. 1*) s'élève au hautbois comme une plainte lointaine, dans une ambiance menaçante. Cette 1re partie s'achève par un triple piano suivi d'un long point d'orgue, dans une atmosphère tonale incertaine.

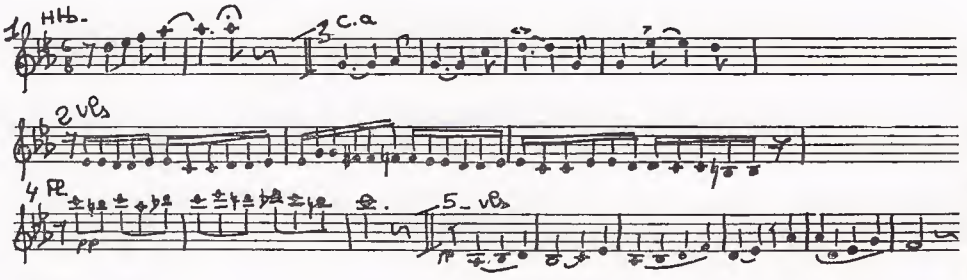
2e mouvement : *Adagio*

Ce mouvement s'enchaîne avec le mouvement précédent, après un point d'arrêt. Pour la 1re fois, l'orgue s'y fait entendre. La forme de cet adagio est ternaire : A - B - A'.

Section A : Le thème principal (*ex. 5*), issu du thème de l'introduction, est exposé tout d'abord par les cordes soutenues par l'orgue. Celui-ci a d'ailleurs presque exclusivement un rôle de soutien harmonique. Cette partie peu modulante affirme la tonalité de *ré b M.*

Section B : Introduite par un arpège descendant de l'orgue, cette partie médiane se présente comme une variation sur un thème à partir d'un dialogue entre 1ers et 2es violons d'une part, altos et violoncelles d'autre part. Après ce passage relativement calme, l'atmosphère agitée du début réapparaît avec un thème menaçant aux violoncelles et contrebasses, qui est en fait le 1er thème de l'allegro (*ex. 2*) en pizzicato. Tandis que les modulations se font de plus en plus rapides, un crescendo amène la dernière section.

Section A' : La sérénité du thème principal (*ex. 5*) semble un moment compromise par le rythme cahotique d'une partie des cordes divisées ; une lutte semble même s'engager entre les 2 éléments, mais le calme revient vite et la *coda* se fait entendre.



DEUXIEME PARTIE

« Elle comprend, elle aussi, deux mouvements également enchaînés et séparés par un simple point d'arrêt. Comme dans la première partie, l'orgue n'intervient que dans le 2e mouvement. Tandis que le 1er mouvement tient la place du scherzo traditionnel (depuis Beethoven), mais n'en adopte pas le style, le final, par l'adjonction de l'orgue, revêtira... ampleur et majesté » (Jean Rollin, L'éducation Musicale no 98).

1er mouvement : *Allegro moderato*

SCHERZO : *Allegro Moderato en ut mineur.* Ce scherzo est formé de 2 thèmes principaux, tous deux issus du thème initial de la symphonie. Le 1er thème, volontaire (*ex. 6*), est présenté par les violons et les altos. Immédiatement l'atmosphère dramatique du début est renforcée par l'emploi des timbales. C'est dans un *piano subito* que les bois énoncent le 2e thème (*ex. 7*) qui est une variation rythmique du 1er thème. Après différentes modulations, souvent hardies, la tonalité d'*ut mineur* est réaffirmée avant que ne se termine ce scherzo sur un rapide trait des cordes.

TRIO : Le mouvement devient plus rapide (*Presto*) — 2 parties : la 1re utilise un motif lui aussi directement issu du thème initial (*ex. 2*) de la symphonie (imitation rétrograde). Celui-ci (*ex. 8*), très vif, est exposé en notes piquées par les bois. Pour la première fois, le piano, employé ici comme instrument d'orchestre, lui répond par des traits brillants. La 2e partie de ce trio est, elle, nettement plus développée. Sur une pédale de *mi b*, apparaît un thème nouveau (*ex. 9*), aux cordes à l'unisson, qui rappelle — légèrement modifié — le thème de l'adagio (*ex. 5*).

SCHERZO : Reprise intégrale et identique amenant à la coda.

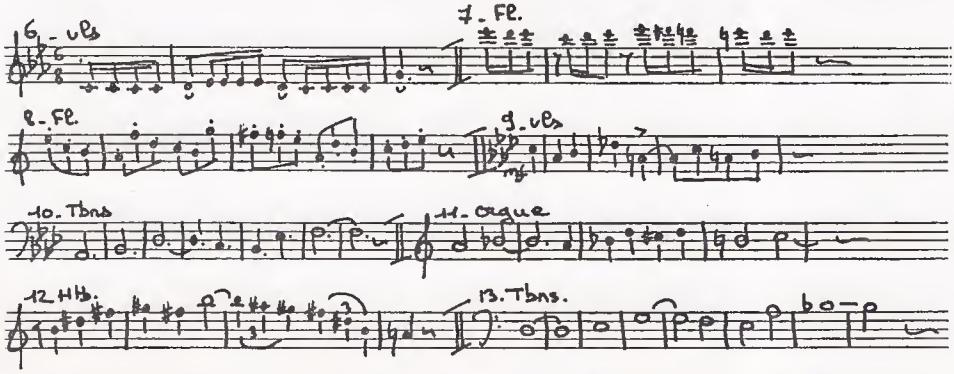
CODA : Après une reprise du thème aux bois (*ex. 8*), les trombones soutenus par les violoncelles et contrebasses font entendre un thème de l'adagio (*ex. 5*). Ce thème est d'ailleurs développé en canon. Dans l'apaisement général, le hautbois fait entendre une douce montée chromatique avant que ne se fasse entendre aux violoncelles et contrebasses un rappel du « *Dies Irae* ». Ce mouvement se termine par un court arrêt sur un accord de dominante dans une nuance *piano.*

2e mouvement : *Maestoso - Allegro*

Ce mouvement se compose d'une grandiose introduction, *Maestoso* ; d'une importante partie centrale, *Allegro* ; et d'une brillante *Coda.*

MAESTOSO : Un accord fortissimo d'*ut majeur,* à l'orgue, introduit ce passage qui va faire entendre le thème (*ex. 10*) qui passe de pupitres en pupitres, par des entrées en imitation. « Puis tout à coup, grand contraste : sur des arpèges de piano à 4 mains, s'élève, devenu presque céleste, le thème initial de la symphonie *(ex. 2)*, en majeur, aux cordes divisées. » (J. Rollin) Lorsque ce thème passe à l'orgue, il devient beaucoup plus brillant et affirmatif, d'autant plus qu'il est soutenu par les cymbales, la grosse caisse, des fanfares de cuivres, et des roulements de timbales.

ALLEGRO : Après une entrée fuguée sur un motif dérivé du thème (*ex. 2*), le mouvement se divise en 2 parties égales et presque semblables. Le thème principal, en *fa majeur* (*ex. 11*) est présenté à l'orgue, avant d'être renforcé par tout l'orchestre. Il est suivi d'un 2e thème confié au hautbois (*ex. 12*) qui, partant de *si majeur,* aboutit en *sol majeur,* avant d'être présenté en imitations serrées aux violons et aux bois. Le développement commence aux violoncelles, suivi d'un thème (*ex. 13*), donné par les trombones.
La 2e partie se déroule sur le même schéma à quelques légères différences près : le 2e thème *(ex. 12)* part de *mi majeur* pour aboutir en *ut majeur,* et le développement est écrit une quarte au-dessus. Un bref passage *stringendo* sur un accord immuable de l'orgue nous amène à la péroraison.

CODA : Brillante et grandiose, la coda débute par un *Più allegro* qui, après avoir fait entendre un court thème épisodique aux trombones et cors sur une pédale de dominante du ton initial aux basses, amène le *molto allegro.* De rapides gammes ascendantes et brillantes aux bois et aux cordes supérieures s'opposent à des gammes descendantes moins rapides aux basses, tandis que l'orgue se réserve une gamme descendante en ronde au pédalier. La symphonie se termine par une série de coups de timbales à découvert sur une tenue triple *forte* de l'orgue, renforcée enfin par le tutti orchestral.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG - Strasbourg

les feuillets des benjamins de la musique

«MUSIQUE ET CULTURE» - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - C.C.P. Strbg 484.48 W
Association agréée par les Ministères de l'Education, de la Culture, de la Jeunesse et des Sports.

Série 23 - Janvier 1980 - N° **4** Publication mensuelle

SOMMAIRE

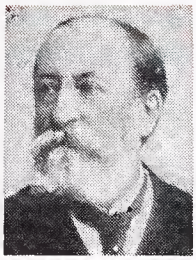
- **Camille Saint-Saëns, un précurseur de la musique symphonique française**
- **La monumentale Symphonie n° 3 en ut mineur avec orgue**
- **L'orgue, un orchestre à lui tout seul**
- **Gros plan sur Camille Saint-Saëns, musicien précoce et génie universel**

Jeunes amis,

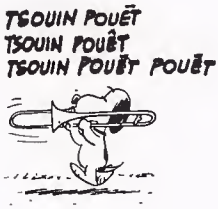
Nous sommes persuadés que vous n'êtes pas de ceux pour qui musique classique *est synonyme d'ennui, et que vous vous êtes laissés gagner par l'humour malicieux déployé par Joseph Haydn dans la* Symphonie des Jouets.

Près de cent ans plus tard, en 1886, un compositeur «sérieux», lui aussi, écrit une fantaisie zoologique, véritable plaisanterie, fine et spirituelle. Il s'agit de Camille Saint-Saëns, auquel sont consacrés les présents «Feuillets». L'œuvre c'est le Carnaval des Animaux, *ce célèbre* Carnaval *où défilent aussi bien des animaux familiers (l'âne, le coucou, les poules et le coq, les poissons dans l'aquarium, les oiseaux dans la volière, la tortue, le cygne) que des animaux sauvages (le lion, le kangourou, l'éléphant); nous y voyons même apparaître des pianistes (!), de mauvais pianistes à n'en pas douter, que Saint-Saëns compare à d'étranges animaux qui empêchent leurs voisins de dormir.*

CAMILLE
SAINT-SAENS
(1835-1921)



Nous ne saurions assez vous inviter à écouter cette œuvre ravissante, dans laquelle l'humour ne le cède en rien à la beauté de la musique.



la symphonie n° 3

Durant cette même année 1886, Saint-Saëns compose aussi la troisième et dernière de ses symphonies. Pleine d'innovations et de particularités, elle est l'une de ses œuvres la plus connue grâce à sa beauté et au choix de ses instruments. L'auteur y utilise l'orgue, le grand orgue d'église.

S'il est habituel de rencontrer des concertos pour orgue, il est en revanche très rare de trouver des symphonies avec orgue, dans lesquelles cet instrument n'a pas un rôle de soliste, et tient au sein de l'orchestre la même place que n'importe lequel des autres instruments. Néanmoins la présence de l'orgue donne à cette symphonie son caractère si particulier.

Vous souvenez-vous de la formation d'une symphonie de Haydn? En lisant *ci-dessous* le détail de l'instrumentation demandée par Saint-Saëns pour l'exécution de sa symphonie, vous vous rendrez immédiatement compte de la différence énorme qui existe entre les deux. Jugez plutôt:

- pour les bois: 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson
- pour les cuivres: 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba
- pour la percussion: 3 timbales, 1 triangle, des cymbales, 1 grosse caisse
- le quatuor à cordes traditionnel: violons, altos, violoncelles, contrebasses
- l'orgue et... un piano joué à 4 mains! (*c'est la première fois que ces deux instruments à clavier se trouvent réunis dans l'orchestre; peut-être parce que Saint-Saëns était à la fois pianiste et organiste.)*

*Mais il faut cependant dire qu'à l'époque de Haydn, les instruments n'étaient pas aussi nombreux et surtout pas aussi perfectionnés qu'au XIX*e siècle. Il était donc normal que Saint-Saëns profitât de tous les progrès réalisés dans ce domaine. (On sait par exemple que ce n'est qu'au début du XIXe qu'ont été inventés les *pistons* qui ont permis à des instruments tels que cors, trompettes... d'élargir leur étendue.)

Décidément Saint-Saëns semble vouloir nous étonner dans cette 3e symphonie.

Vous savez qu'une symphonie est généralement composée de 4 mouvements. Ici, ces 4 parties sont incluses et quelque peu cachées à l'intérieur de 2 grands blocs:

Première partie

1. *Allegro Moderato*
2. *Adagio*

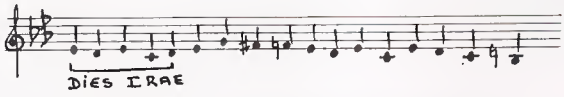
Deuxième partie

3. *Scherzo*
4. *Allegro en 2 parties*

- les mouvements 2 et 4 s'enchaînent directement au mouvement précédent après un bref point d'orgue
- l'orgue n'intervient que dans les mouvements 2 et 4, et le piano dans le mouvement 4

Grand orgue de la cathédrale de Chartres
(photo P. Phaure - Larousse)

Si vous écoutez attentivement cette symphonie, vous vous apercevrez qu'un petit *air de famille* semble réunir ces différentes parties. En effet, l'on reconnaît tout au long de l'œuvre un thème qui apparaît sous différents aspects, parfois même à peine déguisé.

Le voici dans une de ses formes la plus simple:

Les 5 premières notes ressemblent à un thème très célèbre dans toute l'histoire de la musique et qui a été très souvent utilisé par les compositeurs: il s'agit du *Dies Irae* que l'on trouve dans la messe en grégorien de l'office des morts.

On le trouve aussi dans une autre œuvre de Saint-Saëns, la *Danse macabre,* et dans la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz.

REPONSES DES JEUX DU N° 3 - DECEMBRE 1979

VRAI - FAUX	Affirmation fausse: n° 3
TITRE DE SYMPHONIE	La Symphonie n° 96 est dite le «Miracle» (d'Indy - embouchure - luth; rebec - castagnettes - métronome - Armstrong)
MOT-CLE	C'est le mot «**l'air**» qu'il fallait trouver (Mahler - Schubert - Salièri - Strauss)
REPEREZ L'INTRUS	Les intrus sont les suivants: A3 - B4 - C2 - D2 - E1

LES PREMISSES

C'est Cocteau, le nouveau prophète des temps modernes, qui a, en 1914, le premier l'idée d'un ballet de clowns et d'acrobates, dans une ambiance de cirque. Pour la réalisation de son projet, il fait appel à des collaborateurs passionnés et enthousiastes : — MASSINE : jeune danseur et chorégraphe, nouvelle recrue de DIAGHILEV dans la troupe des *Ballets Russes.* Formé en France, il est acquis aux idées du futurisme et du cubisme. — SATIE : lorsqu'il rencontre COCTEAU, il a déjà 51 ans et une collaboration avec ce « professeur de modernité » le séduit. — PICASSO : le sujet lui plaît et après quelques hésitations il se laisse convaincre. Le 24 août 1916 SATIE écrit triomphalement à Valentine GROSS : « Picasso fait *Parade* avec nous ».

LA PREMIERE REPRESENTATION

Le 18 mai 1917, le rideau de velours du théâtre du Châtelet s'ouvre sur un cheval blanc ailé, monté par une ballerine ailée et sur un singe perché sur une échelle, dans les nuages. A leur droite, *Arlequin, Pierrot, Colombine* sont attablés en compagnie d'un mangeur de sabres et d'un danseur de flamenco. Un lévrier dort à leurs pieds. Au-delà des personnages, derrière eux, des draperies, un pan de tissu grenat... un rideau de théâtre, un rideau rouge entr'ouvert sur la campagne. Pour cette merveilleuse image, PICASSO a assimilé le cirque à un théâtre fabuleux en retrouvant le style figuratif, les couleurs légèrement délavées et le « charme lascif de ses périodes rose et bleue » (Anne Rey, Coll. Solfège — *Erik Satie*).

L'argument ? D'une rare simplicité. A Paris, un dimanche après-midi, un cirque s'installe. Devant le chapiteau, en pleine rue, les managers rameutent la foule. Les artistes — un prestidigitateur chinois, une petite fille américaine, un couple d'acrobates — viennent présenter quelques-uns de leurs « numéros ». Mais les badauds passent sans s'attarder et les managers s'écroulent, exténués. Alors la tristesse s'empare de la danse des artistes, et le spectacle, commencé dans le bruit et l'entrain, s'achève dans la fatigue et le découragement.

Quant à la chorégraphie, elle tentait de rendre accessible les audaces difficiles du cubisme en même temps qu'elle s'efforçait de rendre provoquantes les banalités quotidiennes. Les managers, « hommes-décors » incultes, vulgaires et tapageurs, au buste entièrement recouvert d'une infrastructure cubiste en carton, personnifiaient le « monde des affaires, de la concurrence et de la réclame ». Ils ressemblaient plus à un morceau de décor en mouvement, qu'à des acteurs. Mais curieusement c'est l'élément le plus connu qui suscita le plus de surprise : le cheval, qui n'était rien d'autre qu'un animal burlesque composé de 2 danseurs qui trépignaient sur place, déchaîna la fureur du public.

Bref, l'on a du mal à l'imaginer, mais pourtant *Parade* fut l'occasion d'un scandale comparable à celui qu'avait suscité 4 ans plus tôt, le *Sacre du Printemps.* Donné à l'un des moments les plus troublés et les plus inquiets de la guerre, au moment où s'exacerbait un nationalisme tendu, le ballet irrita un public patriotiquement outré par ce qu'il considérait comme une bravade. Ne comprenant rien, ni à la chorégraphie, ni à la décoration, ni à la musique, provoqué par un manifeste agressif de G. APOLLINAIRE, il hurlait, convaincu qu'on se moquait de lui. On traita PICASSO et ses amis de « Boches », de « Kubistes ». On les accusa d'introduire en France les façons de penser allemandes. A l'un des critiques qui s'étaient montrés les plus stupides, SATIE envoya des cartes postales injurieuses : il se retrouva en Correctionnelle avec 8 jours de prison !

LA PARTITION

On a parlé pour cette œuvre de « déshumanisation de la musique », les événements devenant en quelque sorte des « lieux communs », des « objets sonores » préfabriqués, banals... SATIE s'en est expliqué : « J'ai composé un fond à certains bruits que le librettiste juge indispensables à préciser l'atmosphère de ses personnages. » En effet, ce qui est significatif dans *Parade,* c'est la volonté délibérée de l'auteur de ne pas écrire une musique pittoresque ou décorative, mais plutôt une musique qui soit simplement un support rythmique à la *Parade* des personnages en « représentation ». A ce titre, il est intéressant de noter que les événements sont liés entre eux par la seule continuité du rythme, qui reste constant du début à la fin par une battue métronomique imperturbable de 76 unités à la minute. Sur ce fil conducteur, vont se plaquer de courts motifs bribes de danses, ragtimes, etc., séparés par des « blancs consacrés au rythme pur. » Parmi les bruits industriels dont avait rêvé Cocteau pour *Parade* (sirènes, machines à écrire, aéroplanes, dynamos...) ne subsistent finalement dans la partition que le crissement d'une roue de loterie, le hurlement d'une sirène et le cliquetis d'une machine à écrire. On le voit, détails bien inoffensifs, et pourtant cette *Parade* foraine a choqué. Est-ce à cause de la tristesse et la nostalgie latente, qui sont traditionnellement exclues de ce contexte ?

CHORAL : cette introduction, parodie du grandiose, utilise une orchestration très transparente. A la mes. 9, apparaît un élément thématique, expressif et important *(ex. 1).* Exposé par la flûte solo et les 1ers violons, il tourne autour des notes fa-mi.

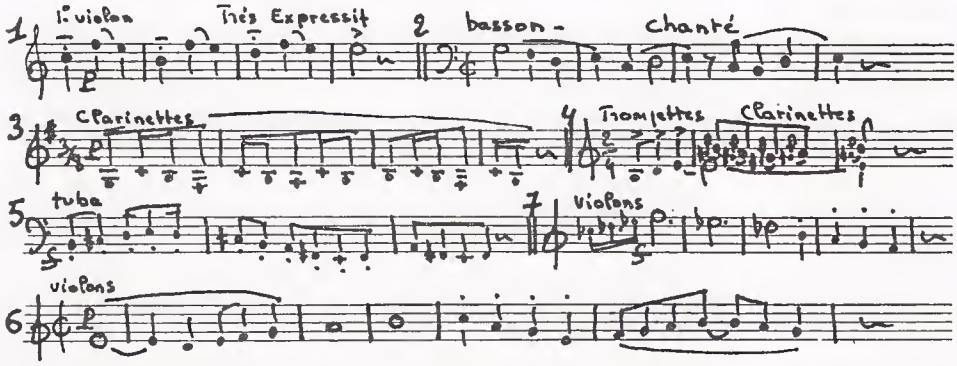
PRELUDE DU RIDEAU ROUGE : la fugue, ironique, s'enchaîne immédiatement, exposée par le quatuor et le basson *(ex. 2).* Une gamme descendante en LA, à la harpe sert de pont et introduit l'épisode suivant par un motif en pizzicato sur la quinte (sans la tierce) qui va servir d'accompagnement au

PRESTIDIGITATEUR CHINOIS : premier personnage de la *Parade.* C'est à la clarinette qu'est confiée le soin de nous faire entendre ce nouvel élément thématique en mi mineur *(ex. 3),* issue en fait directement de l'*(ex. 1),* mais dans un rythme différent et léger. Après une modulation en UT, l'alto et le hautbois reprendront ce motif, toujours soutenu par l'accompagnement en quintes. Il sera d'ailleurs repris un peu plus loin, accompagné cette fois par une percussion importante (sirène aiguë, tarolle, cymbales et grosse caisse). Comme nous sommes dans une foire, un thème vigoureux et bruyant explose aux trompettes, trombones et tubas : *(ex. 4),* tandis que des bribes du motif initial, stéréotypées, circulent tour à tour dans les différents pupitres, créant ainsi une impression d'*ostinato* autour de quelques notes. Les cors, expressifs, se détachent de ce mouvement en énonçant avec simplicité un petit motif qui sera repris par les flûtes un peu plus loin. Il en sera de même pour les violons, plaintifs et désolés, avant la réexposition.

PETITE FILLE AMERICAINE : qui montre son habileté à jouer au cerceau, à faire démarrer une voiture, taper à la machine, etc. Dans cet épisode, la musique, décorative et non dramatique, se déroule, impassible, loin du grouillement de la foule : systématiquement, tous les courts motifs énoncés sont brusquement interrompus par quelques mesures rythmiques, sans développement. (Cette démarche a d'ailleurs été comparée à la technique picassienne des « papiers collés »). Il en sera entre autres ainsi du ragtime, présenté aux clarinettes, pistons et tubas, accompagné par les claquettes *(ex. 5)* ; et du motif mélodique chanté par les 1ers violons et les clarinettes auxquels s'ajoute, quelques mesures plus loin, le tuba *(ex. 6).* D'un point de vue « couleur locale », on notera le solo rythmique de machine à écrire, qui sert de pont entre l'amorce d'un court motif aux 1ers violons et une reprise du ragtime, et les coups de revolver qui interrompent avec véhémence une atmosphère paisible. Néanmoins, des musiques foraines, SATIE n'a retenu que les inflexions caractéristiques. Rien de brillant, ni d'enveloppant, mais quelque chose de fruste et de pathétique. Après une réexposition du début de l'épisode, sont introduits les 3e personnages de la *Parade* : les *Acrobates.*

ACROBATES : ils n'auront pas plus de succès que les précédents auprès des badauds. Un mouvement de valse prélude à leur entrée et prépare un motif tournant de 4 mesures dont la basse fondamentale s'appuie le plus souvent sur une descente par tons *(ex. 7),* et se retrouve sur les différents degrés de la gamme. Ce motif, *ostinato,* qui sert d'élément de base à tout l'épisode, sera quelques fois interrompu par de brèves sections répétitives sur 3 notes. Après un point d'orgue, nous réentendrons le thème du Prestidigitateur *(ex. 3),* dans une orchestration plus fournie.

FINAL : les managers ont échoué. Alors, l'acrobate, la petite fille et le prestidigitateur tentent à leur tour d'expliquer le spectacle qui se déroule à l'intérieur. Musicalement, nous entendons une récapitulation des mouvements précédents en un montage serré : allusion à la clôture des spectacles de cirque, où l'on revoit défiler autour de la piste tous les numéros. Le temps s'accélère, la machine s'emballe, puis s'enraye sur un point de suspension (accord sur la dominante).

SUITE AU PRELUDE DU RIDEAU ROUGE : l'introduction (les 4 premières mesures sont identiques) résonne à nouveau et aussi brusquement qu'il s'était levé, le rideau tombe. « La partition se referme : le sonore mime le visuel » (opus cit.).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREQ - Strasbourg

Il serait à la fois vain et prétentieux de vouloir donner une analyse détaillée de ces deux compositions dont la richesse et la complexité sont telles que René Leibowitz a consacré une centaine de pages aux seules *Variations* de Schœnberg dans son *Introduction à la musique de douze sons.*

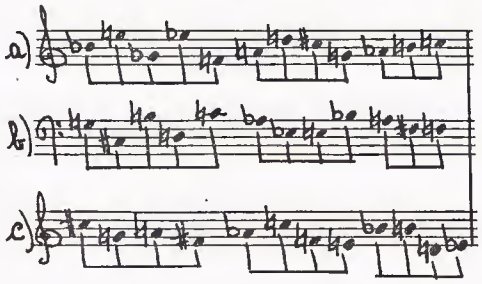
LES VARIATIONS POUR ORCHESTRE OP. 31 DE SCHŒNBERG

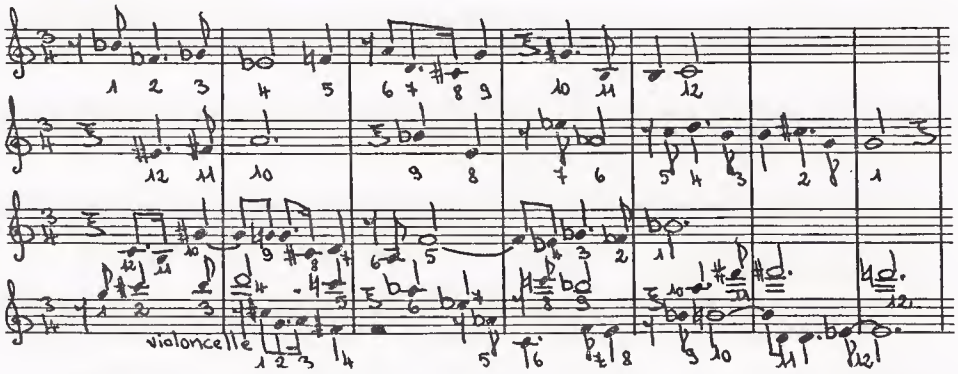
René Leibowitz considère que « techniquement parlant, les *Variations pour orchestre* sont en quelque sorte le « Clavecin bien tempéré » de la musique dodécaphonique. C'est ici que Schœnberg développe de manière magistrale toutes les possibilités sérielles qu'il avait mises au point jusqu'alors. De plus, il découvre d'autres possibilités et procédés qui se cristalliseront par la suite sous forme « ...d'une mélodie de composition » sans que ces pages doivent être considérées pour autant comme un « paradigme d'ordre technique, car elles comptent certainement parmi les plus belles et les plus expressives de tout le répertoire symphonique ».

L'œuvre a été créée à Berlin, en 1929, sous la direction de Wilhelm Furtwängler devant un public réservé.

Elle comprend une *Introduction,* le *Thème* en quatre périodes, *9 Variations* et une *Conclusion.* Nous nous contenterons d'indiquer les formes sérielles utilisées ainsi que l'articulation du thème.

• Schœnberg utilise les **formes sérielles** suivantes :
a) une forme originale - *b)* une forme renversée - *c)* une forme qui déroule la série dans une transposition à un intervalle d'un ton et demi supérieur et qui tiendra lieu de contrepoint ajouté par les violoncelles à la quatrième période du thème (voir ci-dessous) :



• Quant au **thème**, il se subdivise en quatre phrases utilisant chacune une des quatre formes fondamentales de la série :
— *Présentation de la série* (mesures 1 à 5) qui fournit le matériau mélodique *(a)*
— *Renversement rétrogradé de la série* (mesures 6 à 12) à la tierce mineure inférieure *(b récurrent)*
— *Récurrence de la forme originale* (mesures 13 à 17)
— *Récurrence du renversement* (mesures 18 à 24) avec contre-chant des violoncelles utilisant la forme *c* :

Il convient d'ajouter, ainsi que le souligne René Leibowitz, que ces « quatre formes sérielles possibles (original, renversement et les mouvements rétrogrades de chacune d'entre elles) sont utilisées aussi bien dans la **mélodie** que dans l'**harmonie...** » L'harmonisation du thème n'est en effet *« qu'une projection verticale des éléments horizontaux du thème ».*

LES VARIATIONS POUR ORCHESTRE OP. 30 DE WEBERN

Composé en 1940, l'*Opus 30* a été créé à Winterthur (Suisse) sous la direction de Hermann Scherchen, le 3 mars 1943, en présence du compositeur. Précisons que c'était là la première fois que Webern eut la joie d'entendre une de ses œuvres depuis que sa musique avait été interdite comme « dégénérée et bolchévique » par les nazis.

Les *Variations pour orchestre* appartiennent à cette période de la guerre où Webern a vécu dans le dénuement et l'isolement et où il a composé ces chefs-d'œuvre, sommets de son art, que sont le *Quatuor à cordes (op. 28),* deux *Cantates (op. 29* et *31)* et l'*Opus 30.* Dans ces compositions, « il parvient à l'extrême pointe des recherches de toute sa carrière dans trois ordres : celui de la variation, celui de l'écriture contrapuntique et celui de l'idéal sériel » (Dictionnaire de la musique contemporaine - Larousse).

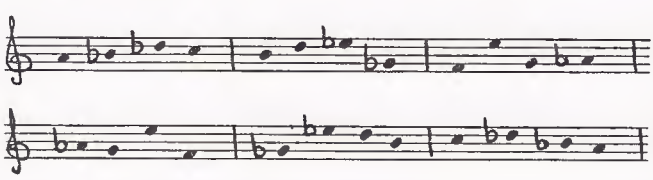
Dans sa correspondance adressée au musicologue et critique Willi Reich, son ancien élève, Webern précise longuement ses intentions, fait part de son inquiétude de ne pas être compris et apporte quelques explications techniques. Une analyse détaillée de l'œuvre étant impossible, nous citerons quelques extraits de ses lettres.

• **Concernant la forme et le style :**

« Je m'étais décidé pour une **forme** ayant la valeur d'une sorte d'*ouverture,* mais basée sur des *variations...* En voici la synthèse : c'est *horizontal* quant à la forme et *vertical* à tous autres égards. Mon *ouverture* est, au fond, un « adagio », mais la reprise du motif principal prend la forme d'un développement, ainsi cet élément est aussi présent.

« Ma partition ne ressemble pas à une partition d'avant Wagner... Il y a vraiment un **style** différent, un **style** nouveau, suivant exactement la loi naturelle en sa matière, comme les précédentes formes suivaient la tonalité, c'est-à-dire *construisant* une tonalité ; mais une loi qui utilise de façon différente les possibilités offertes par la nature du son, notamment sur la base d'un système qui *relie seulement l'une à l'autre* (comme Arnold l'a établi) les 12 différentes notes utilisées traditionnellement dans la musique occidentale ; mais une tonalité qui n'ignore pas pour autant les règles d'ordre inhérentes à la nature du son (notamment la relation entre les harmoniques et la fondamentale). »

• **Concernant l'analyse :**

« Le thème des *Variations* est conçu de manière périodique, mais possède un caractère « introductif ». Il est suivi de six variations. »

On notera la division de la **série** en motifs de 4 sons et la répartition de ces motifs entre des instruments différents (*mélodie de timbres* ou *Klangfarbenmelodie*) ; il en est de même de la récurrence (violoncelle-flûte-tuba).

« Tout ce qui se passe dans ce morceau, explique Webern, repose sur les deux idées exposées par la **contrebasse** (dans la 1re mesure) et le **hautbois** (dans la 2e mesure). Mais on peut encore réduire car le second motif (**hautbois**) est lui-même *récurrence* ; les deux derniers sons constituent la récurrence des deux premiers, mais avec des valeurs rythmiques doublées. Ils sont suivis, au **trombone**, par la répétition de la première figure (**contrebasse**), mais en valeurs diminuées de moitié ; et en récurrence quant aux motifs et intervalles. C'est ainsi que ma série est construite ; elle est contenue dans ces trois fois quatre sons ».

Précisons que les trois motifs de la série originale (*1re ligne de l'exemple ci-dessus*) sont confiés successivement à la **contrebasse**, au **hautbois** et au **trombone**.

Quant aux **Variations** indiquons simplement que

— la *1re Variation* présente le thème principal de l'ouverture (forme-andante), suivi de sa récurrence et de sa reprise à un demi-ton plus haut ;
— la *2e Variation* est un tout et fait fonction de « pont » ;
— la *3e Variation* apporte le deuxième motif ;
— la *4e Variation* reprend le thème principal (car c'est la forme d'un andante), mais développé
— la *5e Variation* répète l'introduction (à la fois le caractère de l'introduction et le pont) ;
— la *6e Variation* est la Coda.

• L'**orchestre** est réduit et est traité dans le plus pur style soliste : flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, cor, trompette, trombone, tuba-basse, timbales, célesta, harpe, cordes.

Discographie :

Schœnberg : *Variations pour orchestre* R. Craft - C.B.S. 72268
Webern : *Variations pour orchestre - Cantate op. 31* R. Craft Col. KL 5020

Le Directeur de la Publication : Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22

PIERROT LUNAIRE opus 21
(1912)

Arnold SCHOENBERG
(1874-1951)

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

En 1910 et 1911, Schoenberg enseigne à l'Académie de Musique de Vienne. Ecœuré par le racisme et le conservatisme de ses concitoyens, il quitte sa ville natale et va s'installer à Berlin. Il donne des cours au conservatoire *STERN,* où il avait déjà enseigné 9 ans auparavant sur recommandation de Richard Strauss. Pour arrondir ses fins de mois, Schoenberg avait accepté de diriger le petit orchestre d'une sorte de cabaret littéraire : *das Bunte Theater.* Il fréquenta à cette occasion les milieux littéraires d'avant-garde et fit certainement connaissance des œuvres de Wedekind, Morgenstern, Altenberg, Hartleben, etc... Nous ne savons pas si le compositeur connaissait déjà les poèmes de *Pierrot Lunaire,* mais nous sommes sûrs que c'est déjà à ce moment-là que Albertine ZEHME lui a demandé de composer un « mélodrame » pour elle. Qui était Albertine Zehme ? Une actrice, épouse d'un notable de Leipzig, ou plutôt une « diseuse » qui hantait les cafés-théâtres berlinois en récitant, souvent avec accompagnement musical, des poèmes d'avant-garde.

LE POEME

C'est donc lors de son deuxième séjour à Berlin, que Schoenberg accepte de composer pour Madame Zehme et choisit les 21 poèmes extraits de *Pierrot Lunaire* de Giraud, dans la traduction de Otto Erich Hartleben. Sans Schoenberg, le nom même de Giraud serait vraisemblablement tombé dans l'oubli. Poète belge de la fin du 19e siècle, il appartenait au groupe *« Parnasse de la jeune Belgique »*. Il écrivit *Pierrot Lunaire* en 1884 (le texte complet comprend en fait 50 poèmes ou rondels). La postérité ne se souvient plus de ses autres œuvres : *La guirlande des dieux, La Frise empourprée, Le concert dans le musée.*

On peut être assez perplexe, de nos jours, devant ces « rondels ». Certains vers sont beaux, mais d'autres le sont moins : *« O vieux parfums vaporisés dont mes narines sont grisées . . . »* Curieusement, la traduction allemande est souvent bien supérieure au texte original français. Otto Erich Hartleben était un novelliste et dramaturge allemand, qui vécut à la fin du 19e siècle et au début du 20e. « C'est un tempérament virulent et dynamique que sa tournure d'esprit désignait assez bien pour l'adaptation allemande du texte de Giraud », nous dit Stuckenschmitt.

Lors de son deuxième séjour à Berlin, Schoenberg était chef d'orchestre du café-théâtre *« Ueberbrettl »* où Albertine Zehme se produisait régulièrement. Schoenberg réalisait des arrangements et composait des chansons aux dimensions de son petit orchestre, un *salon-orchester,* disait-on alors. Schoenberg se mit au travail pour répondre aux vœux de Madame Zehme : un petit effectif instrumental semblable à celui du *« Ueberbrettl »* et une voix.

LE SPRECHGESANG

Le compositeur utilisa une technique vocale qu'il avait déjà employée précédemment dans *Erwartung* et les *Gurrelieder* : le *Sprechgesang.* L'origine de cette technique est difficile à découvrir : les amateurs d'orientalisme la voient dans les pays lointains, mais c'est dans le théâtre allemand que les premières recherches ont été effectuées, déjà à la fin du 19e siècle. On cherchait une liaison plus étroite entre la musique et le texte en poussant le plus loin possible la précision de la notation. L'auteur du célèbre *Hänsel et Gretel,* Humperdinck, utilisa la voix de cette manière-là dans son mélodrame *Königskinder* en 1898. Le *Sprechgesang* était certainement aussi, à l'origine, une tentative de codification des intonations des tragédiens dont la déclamation était bien plus « chantante » que celle de nos actrices contemporaines.

Dans sa préface à *Pierrot Lunaire,* Schoenberg reste assez mystérieux. Il indique avec précision ce que le *Sprechgesang* n'est pas ; mais pas du tout ce que la récitante doit faire. Selon Boulez, Schoenberg aurait fait une « erreur d'analyse quant aux rapports de la voix parlée et de la voix chantée ». En effet, la tessiture parlée n'est généralement pas — surtout pour les femmes — la même que la tessiture chantée. La voix parlée est également une espèce de « percussion » à résonance très courte. La voix quitte immédiatement le son à cause de la brièveté de l'émission. On ne peut pas parler sur une valeur longue, sinon le « parlé » devient « chanté ». Il y a contradiction également lorsque Schoenberg fait participer la ligne de *Sprechgesang,* à la structure musicale. Si cette

démarche est intéressante au niveau rythmique, elle est, bien entendu, un peu paradoxale sur le plan mélodique, le *Sprechgesang* étant presque « aléatoire » en ce qui concerne les hauteurs (et c'est là où Schoenberg a peut-être inconsciemment le plus innové) : on ne peut entendre distinctement une ligne mélodique parlée. Dans ses œuvres ultérieures, comme l'Ode à Napoléon, le compositeur a d'ailleurs abandonné cette notation quasi « mélodique » tout en maintenant la technique même du *Sprechgesang,* et ce, au bénéfice du rythme.

Schoenberg n'avait certainement pas pensé à l'aléatoire en 1912. Mais combien pertinente est la remarque de Stuckenschmidt où il compare l'apport massif du 20e siècle dans le domaine de la percussion (dont les hauteurs ne sont généralement classées que par catégorie : aigu, médium, grave) au *Sprechgesang* : chaque interprète ayant une voix parlée différente et disposant de toute une gamme allant du « presque parlé » au « presque chanté » (sauf indication spéciale de l'auteur).

CARACTERISTIQUES DE L'ŒUVRE

On parle beaucoup moins d'autres aspects novateurs de l'opus 21. Dans la pièce no 4 *Die blasse Wäscherin,* le compositeur demande à la récitante d'accompagner les 3 instruments, d'où un renversement des valeurs acoustiques conventionnelles. Dans la troisième pièce *Le Dandy,* l'auteur donne 5 indications différentes d'élocution en trois courtes mesures : voix blanche, puis parlée, etc... Plus surprenante encore est cette annotation « presque chanté », avec un peu de son, très étiré, en s'ajustant à la clarinette ». Pour accompagner et commenter le texte, le compositeur utilisa l'effectif instrumental dont il disposait certainement au *« Ueberbrettl ».* Les instruments dialoguant très souvent avec la voix ne jouent presque jamais ensemble dans la même pièce (sauf dans le no 21). Boulez, à ce propos, rapproche Schoenberg de Bach, qui dans ses oratorios et cantates variait l'effectif orchestral d'une partie à l'autre. Les parties instrumentales demandent une grande dextérité aux musiciens mais n'apportent pas d'innovations spécifiques (à part l'utilisation spéciale des résonances au piano).

En 1912, Schoenberg avait pratiquement abandonné la technique tonale, verticale, mais n'avait pas encore mis au point la composition avec les douze sons, le dodécaphonisme. « Il se dégage de *Pierrot Lunaire* une plénitude de conception à laquelle Schoenberg ne parviendra plus que rarement, et une utilisation, parfaitement cohérente dans sa liberté, d'un langage sans fonctions déterminantes, aussi bien tonales que non-tonales », nous dit Boulez dans ses relevés d'apprentis. Les premiers auditeurs de l'opus 21 ont été pourtant très frappés par les éléments techniques de la partition. Le no 8 *Nacht* est une passacaille et la pièce 18 met en œuvre des techniques de contrepoint très complexes (une fugue à trois voix et un double canon rétrograde pour une scène qui représente *Pierrot* essayant vainement d'effacer une tache indélébile : Schoenberg ne manquait pas d'humour. La pièce 21, *« O vieux parfums des temps de légendes qui ennivre à nouveau mes sens »* est en . . . *mi majeur* . . . !).

Berg, élève et disciple de Schoenberg citait volontiers Hölderlin : « Vivre, c'est défendre une forme ». Les « 3 Viennois », dans les années 1910 à 1914, ont en fait, inauguré « la petite forme », diverses pièces dont la durée n'est que de quelques secondes parfois (dans *Pierrot Lunaire,* la pièce 12 *Galgenlied,* est d'une brièveté à vous couper le souffle !). L'aphorisme de ces musiques est rendu possible par la discipline de non répétition mise au point par Schoenberg et ses élèves : *« Non multa sed multum ».*

Composé entre les mois de mars et mai 1912, *Pierrot Lunaire* a été créé le 16 octobre de la même année au *Choralionsaal* de la *Belle-vue Strasse* à Berlin. La dédicataire, Albertine Zehme, était costumée en *Pierrot* devant un paravent noir derrière lequel était placé l'ensemble instrumental dirigé par le compositeur.

PIERROT LUNAIRE EN FRANCE

Les Parisiens durent attendre 1923 pour entendre *Pierrot Lunaire.* Maurice Ravel eut connaissance de la partition pendant l'été 1912 à Montreux où il se trouvait avec Stravinsky. Séduit par les possibilités sonores de cet effectif instrumental, il composa quelques mois plus tard trois mélodies sur des poèmes de Mallarmé (dont les œuvres complètes venaient d'être éditées) pour soprano, deux flûtes, deux clarinettes, quatuor à cordes et piano. Presque au même moment, Stravinsky composait les poèmes de la lyrique japonaise — trois œuvres très proches dans le temps, par le matériau utilisé — mais combien différentes. L'œuvre de Ravel est l'antithèse de celle de Schoenberg. *Pierrot Lunaire* est d'une écriture horizontale, Ravel imagine des harmonies inouïes. Schoenberg utilise le *Sprechgesang,* les poèmes de Mallarmé font appel à un soprano aux lignes mélodiques éthérées. Dans une lettre à Madame Casella, Ravel soumet « un projet mirifique d'un concert scandaleux » ; au programme *Pierrot Lunaire, les Poèmes* de Mallarmé, les *Poésies de la lyrique japonaise.*

Détlef KIEFFER

COMPOSITION INSTRUMENTALE

L'orchestre de chambre, chargé d'accompagner la **voix de soprano « récitante »,** utilise cinq musiciens, trois d'entre eux pouvant changer d'instrument : **piano, flûte** ou **petite flûte, clarinette** ou **clarinette basse, violon** ou **alto, violoncelle.**

C'est ainsi que la composition orchestrale de chacun des 21 poèmes varie en effectif et en timbres.

PREMIERE PARTIE

1 *IVRESSE DE LUNE*
piano - flûte - violon - violoncelle

2 *A COLOMBINE*
piano - violon - flûte - clarinette

3 *PIERROT DANDY*
piano - piccolo - clarinette

4 *PIERROT AU LAVOIR*
flûte - clarinette - violon

5 *VALSE DE CHOPIN*
piano - flûte - clarinette - clarinette basse

6 *EVOCATION*
flûte - clarinette basse - violoncelle - piano - violon

7 *LUNE MALADE*
flûte

4. PIERROT AU LAVOIR

Comme une pâle lavandière,
Elle lave ses failles blanches,
Ses bras d'argent hors de leurs manches,
Au fil chantant de la rivière.
Les vents à travers la clairière
Soufflent dans leurs flûtes sans anches.
Comme une pâle lavandière
Elle lave ses failles blanches.
La céleste et douce ouvrière
Nouant sa jupe sur ses hanches,
Sous le baiser frôlant des branches,
Etend son linge de lumière,
Comme une pâle lavandière.

DEUXIEME PARTIE

8 *PAPILLONS NOIRS*
piano - clarinette basse - violoncelle

9 *SUPPLIQUE*
piano - clarinette

10 *PIERROT VOLEUR*
flûte - clarinette - violon - violoncelle

11 *MESSE ROUGE*
piano - piccolo - clarinette basse - alto - violoncelle

12 *CHANSON DE LA POTENCE*
piccolo - alto - violoncelle

13 *DECOLLATION*
piano - clarinette basse - alto - violoncelle

14 *LES CROIX*
piano - flûte - clarinette - violon - violoncelle

9. SUPPLIQUE

O Pierrot ! Le ressort du rire,
Entre mes dents je l'ai cassé :
Le clair décor s'est effacé
Dans un mirage à la Shakespeare.
Au mât de mon triste navire
Un pavillon noir est hissé :
O Pierrot ! Le ressort du rire,
Entre mes dents je l'ai cassé.
Quand me rendras-tu, porte-lyre,
Guérisseur de l'esprit blessé,
Neige adorable du passé,
Face de lune, blanc messire,
O Pierrot ! le ressort du rire ?

TROISIEME PARTIE

15 *NOSTALGIE*
piano - clarinette - violon - violoncelle

16 *PIERROT CRUEL*
piano - piccolo - clarinette - violon - violoncelle

17 *PARODIE*
piano - piccolo - clarinette - alto

18 *LUNE MOQUEUSE*
piano - piccolo - clarinette - violon - violoncelle

19 *LA SERENADE DE PIERROT*
piano - violoncelle - flûte - clarinette - violon

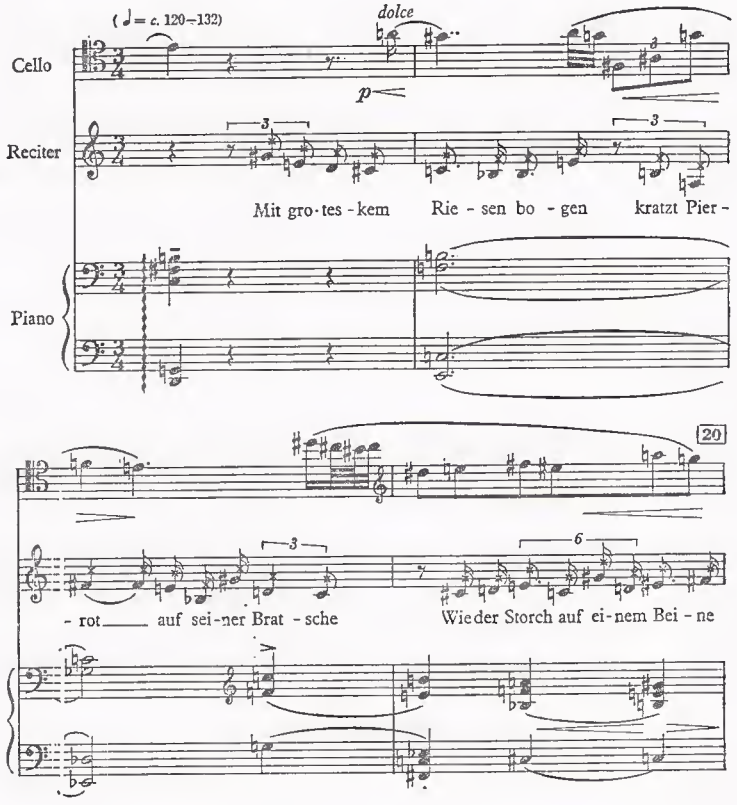
20 *DEPART DE PIERROT*
piano - flûte - clarinette - violon - violoncelle

21 *PARFUMS DE BERGAME*
tutti

19. LA SERENADE DE PIERROT

D'un grotesque archet dissonant
Agaçant sa viole plate,
A la héron, sur une patte,
Il pince un air inconvenant.
Soudain Cassandre, intervenant,
Blâme ce nocturne acrobate,
D'un grotesque archet dissonant
Agaçant sa viole plate.
Pierrot la rejette, et prenant
D'une poigne très délicate
Le vieux par sa roide cravate,
Zèbre le bedon du gênant
D'un grotesque archet dissonant.

LA SERENADE DE PIERROT

(3 premiers vers)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

PIERROT LUNAIRE opus 21
(1912)

Arnold SCHOENBERG
(1874-1951)

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

En 1910 et 1911, Schoenberg enseigne à l'Académie de Musique de Vienne. Ecœuré par le racisme et le conservatisme de ses concitoyens, il quitte sa ville natale et va s'installer à Berlin. Il donne des cours au conservatoire *STERN,* où il avait déjà enseigné 9 ans auparavant sur recommandation de Richard Strauss. Pour arrondir ses fins de mois, Schoenberg avait accepté de diriger le petit orchestre d'une sorte de cabaret littéraire : *das Bunte Theater.* Il fréquenta à cette occasion les milieux littéraires d'avant-garde et fit certainement connaissance des œuvres de Wedekind, Morgenstern, Altenberg, Hartleben, etc... Nous ne savons pas si le compositeur connaissait déjà les poèmes de *Pierrot Lunaire,* mais nous sommes sûrs que c'est déjà à ce moment-là que Albertine ZEHME lui a demandé de composer un « mélodrame » pour elle. Qui était Albertine Zehme ? Une actrice, épouse d'un notable de Leipzig, ou plutôt une « diseuse » qui hantait les cafés-théâtres berlinois en récitant, souvent avec accompagnement musical, des poèmes d'avant-garde.

LE POEME

C'est donc lors de son deuxième séjour à Berlin, que Schoenberg accepte de composer pour Madame Zehme et choisit les 21 poèmes extraits de *Pierrot Lunaire* de Giraud, dans la traduction de Otto Erich Hartleben. Sans Schoenberg, le nom même de Giraud serait vraisemblablement tombé dans l'oubli. Poète belge de la fin du 19e siècle, il appartenait au groupe *« Parnasse de la jeune Belgique »*. Il écrivit *Pierrot Lunaire* en 1884 (le texte complet comprend en fait 50 poèmes ou rondels). La postérité ne se souvient plus de ses autres œuvres : *La guirlande des dieux, La Frise empourprée, Le concert dans le musée.*

On peut être assez perplexe, de nos jours, devant ces « rondels ». Certains vers sont beaux, mais d'autres le sont moins : *« O vieux parfums vaporisés dont mes narines sont grisées . . . »* Curieusement, la traduction allemande est souvent bien supérieure au texte original français. Otto Erich Hartleben était un novelliste et dramaturge allemand, qui vécut à la fin du 19e siècle et au début du 20e. « C'est un tempérament virulent et dynamique que sa tournure d'esprit désignait assez bien pour l'adaptation allemande du texte de Giraud », nous dit Stuckenschmitt.

Lors de son deuxième séjour à Berlin, Schoenberg était chef d'orchestre du café-théâtre *« Ueberbrettl »* où Albertine Zehme se produisait régulièrement. Schoenberg réalisait des arrangements et composait des chansons aux dimensions de son petit orchestre, un *salon-orchester,* disait-on alors. Schoenberg se mit au travail pour répondre aux vœux de Madame Zehme : un petit effectif instrumental semblable à celui du *« Ueberbrettl »* et une voix.

LE SPRECHGESANG

Le compositeur utilisa une technique vocale qu'il avait déjà employée précédemment dans *Erwartung* et les *Gurrelieder* : le *Sprechgesang.* L'origine de cette technique est difficile à découvrir : les amateurs d'orientalisme la voient dans les pays lointains, mais c'est dans le théâtre allemand que les premières recherches ont été effectuées, déjà à la fin du 19e siècle. On cherchait une liaison plus étroite entre la musique et le texte en poussant le plus loin possible la précision de la notation. L'auteur du célèbre *Hänsel et Gretel,* Humperdinck, utilisa la voix de cette manière-là dans son mélodrame *Königskinder* en 1898. Le *Sprechgesang* était certainement aussi, à l'origine, une tentative de codification des intonations des tragédiens dont la déclamation était bien plus « chantante » que celle de nos actrices contemporaines.

Dans sa préface à *Pierrot Lunaire,* Schoenberg reste assez mystérieux. Il indique avec précision ce que le *Sprechgesang* n'est pas ; mais pas du tout ce que la récitante doit faire. Selon Boulez, Schoenberg aurait fait une « erreur d'analyse quant aux rapports de la voix parlée et de la voix chantée ». En effet, la tessiture parlée n'est généralement pas — surtout pour les femmes — la même que la tessiture chantée. La voix parlée est également une espèce de « percussion » à résonance très courte. La voix quitte immédiatement le son à cause de la brièveté de l'émission. On ne peut pas parler sur une valeur longue, sinon le « parlé » devient « chanté ». Il y a contradiction également lorsque Schoenberg fait participer la ligne de *Sprechgesang,* à la structure musicale. Si cette

démarche est intéressante au niveau rythmique, elle est, bien entendu, un peu paradoxale sur le plan mélodique, le *Sprechgesang* étant presque « aléatoire » en ce qui concerne les hauteurs (et c'est là où Schoenberg a peut-être inconsciemment le plus innové) : on ne peut entendre distinctement une ligne mélodique parlée. Dans ses œuvres ultérieures, comme l'Ode à Napoléon, le compositeur a d'ailleurs abandonné cette notation quasi « mélodique » tout en maintenant la technique même du *Sprechgesang,* et ce, au bénéfice du rythme.

Schoenberg n'avait certainement pas pensé à l'aléatoire en 1912. Mais combien pertinente est la remarque de Stuckenschmidt où il compare l'apport massif du 20e siècle dans le domaine de la percussion (dont les hauteurs ne sont généralement classées que par catégorie : aigu, médium, grave) au *Sprechgesang* : chaque interprète ayant une voix parlée différente et disposant de toute une gamme allant du « presque parlé » au « presque chanté » (sauf indication spéciale de l'auteur).

CARACTERISTIQUES DE L'ŒUVRE

On parle beaucoup moins d'autres aspects novateurs de l'opus 21. Dans la pièce no 4 *Die blasse Wäscherin,* le compositeur demande à la récitante d'accompagner les 3 instruments, d'où un renversement des valeurs acoustiques conventionnelles. Dans la troisième pièce *Le Dandy,* l'auteur donne 5 indications différentes d'élocution en trois courtes mesures : voix blanche, puis parlée, etc... Plus surprenante encore est cette annotation « presque chanté », avec un peu de son, très étiré, en s'ajustant à la clarinette ». Pour accompagner et commenter le texte, le compositeur utilisa l'effectif instrumental dont il disposait certainement au « *Ueberbrettl* ». Les instruments dialoguant très souvent avec la voix ne jouent presque jamais ensemble dans la même pièce (sauf dans le no 21). Boulez, à ce propos, rapproche Schoenberg de Bach, qui dans ses oratorios et cantates variait l'effectif orchestral d'une partie à l'autre. Les parties instrumentales demandent une grande dextérité aux musiciens mais n'apportent pas d'innovations spécifiques (à part l'utilisation spéciale des résonances au piano).

En 1912, Schoenberg avait pratiquement abandonné la technique tonale, verticale, mais n'avait pas encore mis au point la composition avec les douze sons, le dodécaphonisme. « Il se dégage de *Pierrot Lunaire* une plénitude de conception à laquelle Schoenberg ne parviendra plus que rarement, et une utilisation, parfaitement cohérente dans sa liberté, d'un langage sans fonctions déterminantes, aussi bien tonales que non-tonales », nous dit Boulez dans ses relevés d'apprentis. Les premiers auditeurs de l'opus 21 ont été pourtant très frappés par les éléments techniques de la partition. Le no 8 *Nacht* est une passacaille et la pièce 18 met en œuvre des techniques de contrepoint très complexes (une fugue à trois voix et un double canon rétrograde pour une scène qui représente *Pierrot* essayant vainement d'effacer une tache indélébile : Schoenberg ne manquait pas d'humour. La pièce 21, « *O vieux parfums des temps de légendes qui ennivre à nouveau mes sens* » est en . . . *mi majeur* . . . !).

Berg, élève et disciple de Schoenberg citait volontiers Hölderlin : « Vivre, c'est défendre une forme ». Les « 3 Viennois », dans les années 1910 à 1914, ont en fait, inauguré « la petite forme », diverses pièces dont la durée n'est que de quelques secondes parfois (dans *Pierrot Lunaire,* la pièce 12 *Galgenlied,* est d'une brièveté à vous couper le souffle !). L'aphorisme de ces musiques est rendu possible par la discipline de non répétition mise au point par Schoenberg et ses élèves : « *Non multa sed multum* ».

Composé entre les mois de mars et mai 1912, *Pierrot Lunaire* a été créé le 16 octobre de la même année au *Choralionsaal* de la *Belle-vue Strasse* à Berlin. La dédicataire, Albertine Zehme, était costumée en *Pierrot* devant un paravent noir derrière lequel était placé l'ensemble instrumental dirigé par le compositeur.

PIERROT LUNAIRE EN FRANCE

Les Parisiens durent attendre 1923 pour entendre *Pierrot Lunaire.* Maurice Ravel eut connaissance de la partition pendant l'été 1912 à Montreux où il se trouvait avec Stravinsky. Séduit par les possibilités sonores de cet effectif instrumental, il composa quelques mois plus tard trois mélodies sur des poèmes de Mallarmé (dont les œuvres complètes venaient d'être éditées) pour soprano, deux flûtes, deux clarinettes, quatuor à cordes et piano. Presque au même moment, Stravinsky composait les poèmes de la lyrique japonaise — trois œuvres très proches dans le temps, par le matériau utilisé — mais combien différentes. L'œuvre de Ravel est l'antithèse de celle de Schoenberg. *Pierrot Lunaire* est d'une écriture horizontale, Ravel imagine des harmonies inouïes. Schoenberg utilise le *Sprechgesang,* les poèmes de Mallarmé font appel à un soprano aux lignes mélodiques éthérées. Dans une lettre à Madame Casella, Ravel soumet « un projet mirifique d'un concert scandaleux » ; au programme *Pierrot Lunaire, les Poèmes* de Mallarmé, les *Poésies de la lyrique japonaise.*

Détlef KIEFFER

COMPOSITION INSTRUMENTALE

L'orchestre de chambre, chargé d'accompagner la **voix de soprano « récitante »,** utilise cinq musiciens, trois d'entre eux pouvant changer d'instrument : **piano, flûte** ou **petite flûte, clarinette** ou **clarinette basse, violon** ou **alto, violoncelle.**

C'est ainsi que la composition orchestrale de chacun des 21 poèmes varie en effectif et en timbres.

PREMIERE PARTIE

1 *IVRESSE DE LUNE*
piano - flûte - violon - violoncelle

2 *A COLOMBINE*
piano - violon - flûte - clarinette

3 *PIERROT DANDY*
piano - piccolo - clarinette

4 *PIERROT AU LAVOIR*
flûte - clarinette - violon

5 *VALSE DE CHOPIN*
piano - flûte - clarinette - clarinette basse

6 *EVOCATION*
flûte - clarinette basse - violoncelle - piano - violon

7 *LUNE MALADE*
flûte

4. PIERROT AU LAVOIR

Comme une pâle lavandière,
Elle lave ses failles blanches,
Ses bras d'argent hors de leurs manches,
Au fil chantant de la rivière.
Les vents à travers la clairière
Soufflent dans leurs flûtes sans anches.
Comme une pâle lavandière
Elle lave ses failles blanches.
La céleste et douce ouvrière
Nouant sa jupe sur ses hanches,
Sous le baiser frôlant des branches,
Etend son linge de lumière,
Comme une pâle lavandière.

DEUXIEME PARTIE

8 *PAPILLONS NOIRS*
piano - clarinette basse - violoncelle

9 *SUPPLIQUE*
piano - clarinette

10 *PIERROT VOLEUR*
flûte - clarinette - violon - violoncelle

11 *MESSE ROUGE*
piano - piccolo - clarinette basse - alto - violoncelle

12 *CHANSON DE LA POTENCE*
piccolo - alto - violoncelle

13 *DECOLLATION*
piano - clarinette basse - alto - violoncelle

14 *LES CROIX*
piano - flûte - clarinette - violon - violoncelle

9. SUPPLIQUE

O Pierrot ! Le ressort du rire,
Entre mes dents je l'ai cassé :
Le clair décor s'est effacé
Dans un mirage à la Shakespeare.
Au mât de mon triste navire
Un pavillon noir est hissé :
O Pierrot ! Le ressort du rire,
Entre mes dents je l'ai cassé.
Quand me rendras-tu, porte-lyre,
Guérisseur de l'esprit blessé,
Neige adorable du passé,
Face de lune, blanc messire,
O Pierrot ! le ressort du rire ?

TROISIEME PARTIE

15 *NOSTALGIE*
piano - clarinette - violon - violoncelle

16 *PIERROT CRUEL*
piano - piccolo - clarinette - violon - violoncelle

17 *PARODIE*
piano - piccolo - clarinette - alto

18 *LUNE MOQUEUSE*
piano - piccolo - clarinette - violon - violoncelle

19 *LA SERENADE DE PIERROT*
piano - violoncelle - flûte - clarinette - violon

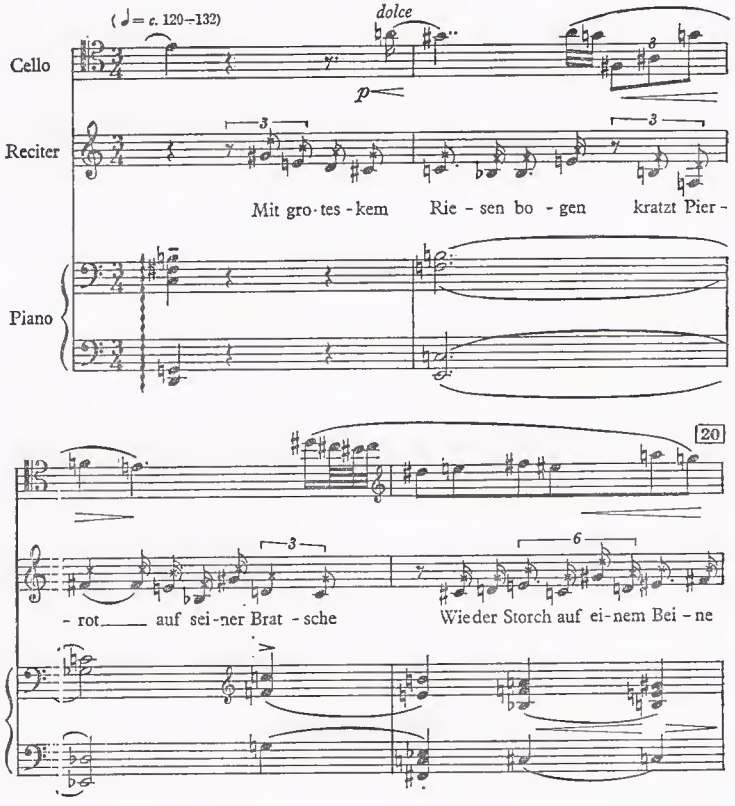
20 *DEPART DE PIERROT*
piano - flûte - clarinette - violon - violoncelle

21 *PARFUMS DE BERGAME*
tutti

19. LA SERENADE DE PIERROT

D'un grotesque archet dissonant
Agaçant sa viole plate,
A la héron, sur une patte,
Il pince un air inconvenant.
Soudain Cassandre, intervenant,
Blâme ce nocturne acrobate,
D'un grotesque archet dissonant
Agaçant sa viole plate.
Pierrot la rejette, et prenant
D'une poigne très délicate
Le vieux par sa roide cravate,
Zèbre le bedon du gênant
D'un grotesque archet dissonant.

LA SERENADE DE PIERROT

(3 premiers vers)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

SONATE N° 10 EN SIB MAJEUR

op. posthume, D. 960

Franz SCHUBERT (1797-1828)

C'est en septembre 1828, l'année même de l'achèvement de la grande symphonie en *ut* et du cycle de Lieder *die Winterreise* (*Le voyage d'hiver*) que Schubert compose quatre de ses œuvres majeures : *le Quintette en ut majeur* D 956 (1) et les *sonates pour piano en ut mineur* D 958, *la majeur* D 959 et *si bémol majeur* D 960.

La *Sonate en si bémol majeur* op. posthume (D 960) comporte les quatre mouvements habituels : *Molto moderato - Andante sostenuto - Scherzo, allegro vivace con delicatezza - Allegro ma non troppo.*

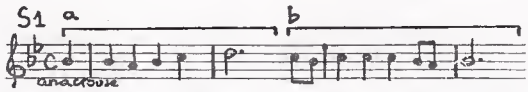
Premier mouvement : *MOLTO MODERATO*

Le 1er mouvement s'inspire de la forme sonate (exposition - développement - réexposition). Toutefois, Schubert y révèle une conception élargie de cette forme académique (particulièrement en ce qui concerne le plan tonal) caractéristique à la fois de son style et de celui de son temps.

Le matériel thématique, très riche, compte deux thèmes principaux et deux éléments secondaires.

• Le premier thème, en *si bémol* majeur (*Ex. 1*), est constitué de courts membres de phrases avec anacrouse (par exemple les deux premières sections *a* et *b*). Les fonctions tonales (2) (tonique I, dominante V) sont fortement affirmées avec, mesures 14 et 15, une remarquable modulation en *ut* mineur (ton relatif de la sous-dominante *mi bémol* majeur).

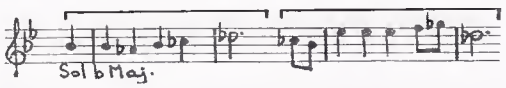
1



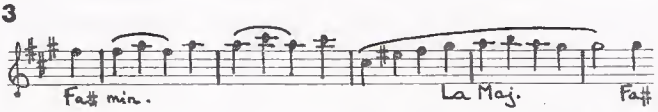
La carrure, malgré une apparente régularité métrique toute classique, joue en fait sur l'asymétrie.

Dès l'exposition, le premier thème subit des transformations. Mais au lieu d'être transposé, il est altéré : il passe en *sol bémol* majeur (le *si bémol* initial — note commune aux deux tonalités de *si bémol* et *sol bémol* — étant tonique, puis devenant médiante), avec une modification de *b* (*Ex. 2*). L'accompagnement tisse une trame serrée de doubles croches *legato*. Puis le thème (*Ex. 1*) réapparaît en *si bémol* sur un dessin caractéristique en triolets de croches de la main gauche, pour introduire le second thème.

2

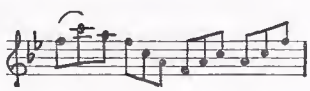
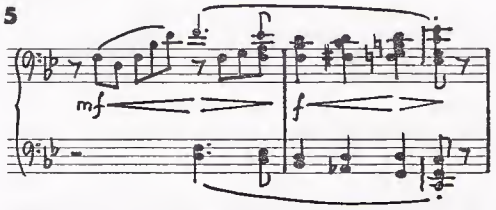


• Ce deuxième thème (*Ex. 3*) est exposé en *fa dièse* mineur (au lieu de *fa majeur*, ton de la quinte), tonalité bien éloignée du plan tonal classique, à laquelle Schubert arrive par la modulation enharmonique : *sol bémol = fa dièse.*

3

Comme souvent dans la forme sonate, ce second thème ne joue pas un très grand rôle. Il est d'ailleurs totalement absent du développement et strictement repris (transposé il est vrai) dans la réexposition. Fait remarquable, par contre, il est en mineur. Il est évident que Schubert cherche à jouer non seulement sur les contrastes de tonalités (tons en bémol / tons en dièse) mais aussi sur ceux des modes (majeur / mineur).

• Le retour de la tonalité initiale (*si bémol*) débouche sur deux éléments secondaires qui concluent l'exposition.

Le premier d'entre eux est considérablement développé (*Ex. 4*). Sur une assise rythmique en accords ponctués, il déroule sa souple ligne mélodique d'abord dans l'aigu, puis dans le grave.

4

5

Quant au second élément (*Ex. 5*), il s'agit à proprement parler d'une *coda* qui vient terminer l'exposition et la réexposition, donc le mouvement lui-même. Son attaque en arpège peut laisser penser à un lien lointain avec le premier élément. Il ne fait l'objet d'aucun travail thématique particulier si ce n'est la transposition puisque, très logiquement, il conclut l'exposition en *fa* (dominante de *si bémol*) et le mouvement en *si bémol*, ton initial.

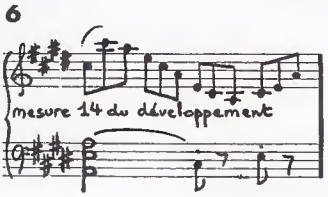
(1) La référence de l'œuvre se rapporte au *Catalogue thématique et chronologique* établi vers 1950 par le professeur O. E. DEUTSCH (rendant caduques les classifications antérieures).

(2) Cf. notre fiche technique *Le système tonal.*

MUSIQUE CULTURE

• Le développement s'ouvre de manière surprenante dans la tonalité de *do dièse* mineur. Il intègre l'ensemble du matériel thématique exposé, à l'exception du second thème (*Ex. 3*), dont la place vacante est occupée par le premier des motifs secondaires (*Ex. 6*). Celui-ci, en effet, donne naissance à un véritable troisième thème, qui apparaît tout d'abord comme une simple formule d'accompagnement à la main gauche. Un dessin descendant conduit, dans l'extrême grave de l'instrument, à l'affirmation de *fa* (dominante de *si bémol*), qu'un silence prolongé sépare de la réexposition.

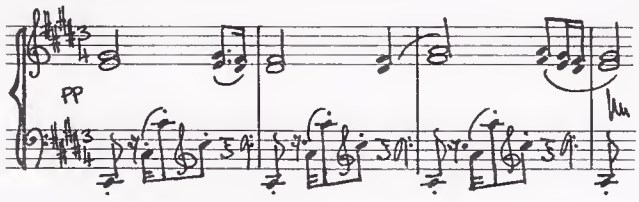
6

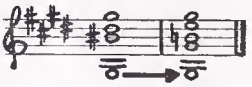


Second mouvement : *ANDANTE SOSTENUTO*

L'*Andante sostenuto* est en trois volets (**A B A**). Son atmosphère n'est pas sans évoquer celle du mouvement lent du *Quintette* en *ut majeur* D 956, écrit peu de temps avant cette œuvre.

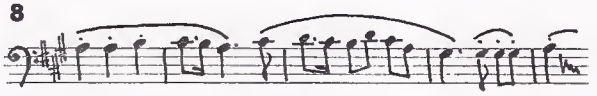
• Le volet **A** est divisé en deux parties de longueurs légèrement inégales (17 et 16 mesures), que prolonge une *coda* de 9 mesures.

7

— La première partie déroule une lente mélodie en tierces (*Ex. 7*), très soutenue, exposée en *ut dièse* mineur au-dessus d'un son pédale (*do dièse* tonique) qui parcourt une large étendue du clavier sur un rythme caractéristique.

La carrure est de 4 mesures (souvent divisées encore par 2). Les deux premières sections (8 mesures) reposent sur le *do dièse* (tonique), la troisième, qui possède une mesure de plus (allongement métrique), repose sur un *sol dièse* (dominante). La 4e section — la dernière de la première partie — est en *mi majeur* (ton relatif d'*ut dièse* mineur), introduit par une modulation sur *sol dièse* note pivot :

— La seconde partie reprend la mélodie initiale en tierces (*Ex. 7*) sur les mêmes notes, mais harmonisées en *mi majeur* (ton relatif). En fait, nous nous trouvons devant une forme d'une symétrie presque totale.

• L'intérêt principal du volet **B** réside dans la répétition systématique de chaque groupe de 4 mesures (*Ex. 8*) avec un type d'écriture différent, très proche de l'esprit de la variation. **B** est également divisé en deux parties de longueurs inégales (25 et 21 mesures).

8



— La première partie présente la particularité remarquable de reprendre très exactement la structure de la seconde partie de **A** et de sa *coda* ; c'est-à-dire cinq sections de 4 mesures et une section de 5 mesures.

— La seconde partie de **B**, plus courte, réexpose en partie le matériel thématique de la première, avec cependant d'intéressantes modifications dans l'emploi des tonalités. Elle se termine sur une *coda* (dominante de *do dièse* mineur) qui amène, après une mesure entière de silence, le retour de **A**.

• La réexposition du volet initial (**A**) n'est pas textuelle. Schubert, en effet, y introduit des tonalités (comme *do majeur*) non utilisées dans l'exposition de **A**.

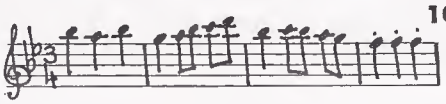
Le mouvement conclut dans une ultime affirmation de la tonalité d'*ut dièse* majeur.

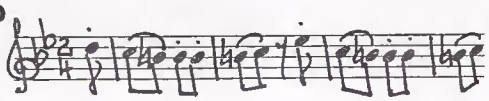
Troisième et quatrième mouvements

• Le 3e mouvement, *ALLEGRO VIVACE con delicatezza,* est un *Scherzo* (*Ex. 9*). On remarquera particulièrement la séduction du trio avec sa basse en contretemps staccato et son subtil jeu de modulations.

• Quant au final, *ALLEGRO ma non troppo,* sa richesse justifierait une analyse complète à lui seul. Allant encore plus loin que dans le 1er mouvement, Schubert ouvre carrément ici en *ut mineur* (*Ex. 10*), avant de parcourir toute une palette de tonalités contrastées (*sol* mineur, *la b* majeur, *fa* mineur, *si b* mineur), en utilisant un matériel thématique très varié.

La *coda* (*Presto*), construite sur le premier élément exposé tout à l'heure en *ut* mineur, termine brillamment une œuvre parmi les plus importantes que l'on ait consacrées au piano.

9

10



Partition : Ed. PETERS *Sonates Vol. II* (nos 7 à 11)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

« Si je voulais chanter l'amour, il se transformait en douleur ; si je voulais célébrer la douleur, elle devenait amour, à tel point que ces deux sentiments écartelaient mon être. » Ainsi parle Schubert de ses propres œuvres en cette année 1822 qui voit la naissance de sa célèbre *Symphonie Inachevée*.

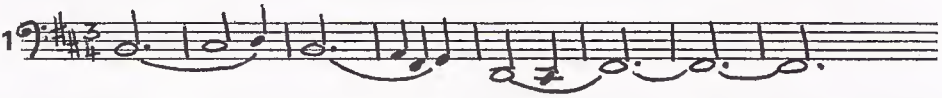
Comme son nom (*) l'indique, cette huitième symphonie ne comporte que deux mouvements, les deux premiers du plan habituel : un *Allegro moderato* et un *Andante con moto*. Cependant l'esquisse du début d'un scherzo figurant dans le manuscrit nous laisse à penser qu'initialement Schubert avait bien l'intention d'écrire une symphonie complète.

Premier mouvement : *ALLEGRO MODERATO*

Le premier mouvement, comme le second, est construit assez librement, tout en respectant le schéma traditionnel de la forme sonate à deux thèmes.

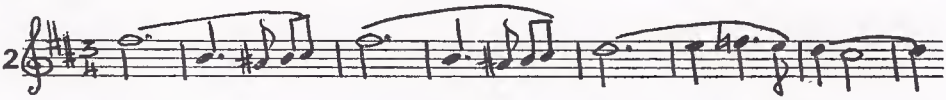
Exposition : D'entrée, violoncelles et contrebasses murmurent dans le grave un motif introductif mystérieux (*Ex.1*) d'une sombre gravité. Ce motif sera ultérieurement appelé à dominer l'ensemble du développement, ainsi que la puissante coda du mouvement.

1



Puis, dans un doux frémissement de doubles croches, que ponctuent les *pizzicati* des cordes graves, les violons créent une atmosphère féerique et agitée. Le premier thème (*Ex. 2*) s'élève à présent, phrase plaintive, presque triste, confiée au hautbois et à la clarinette, toujours dans la nuance *pianissimo*. Elle est immédiatement répétée, ornée d'un contrechant expressif des cors.

2



Un passage modulant, au cours duquel Schubert marie admirablement les timbres des clarinettes et des cors (instruments « romantiques » par excellence), observe un *crescendo* continu, qui débouche sur deux accords violents, de caractère tragique. A l'issue de ce pont, bassons et cors apportent un changement d'ambiance et opère une modulation inattendue conduisant de *si* mineur à la sereine tonalité de *sol* majeur.

Sur un accompagnement syncopé (clarinettes et altos), les violoncelles chantent le second thème (*Ex. 3*), une mélodie ample et chaleureuse qui évoque « le charme viennois et l'insouciance bohème du compositeur » (R. Tonnon). De même que le premier thème, cette paisible cantilène fait également l'objet d'une double exposition ; elle est aussitôt reprise deux octaves plus haut par les violons et enrichie par une nouvelle accentuation mélodique et rythmique des violoncelles.

3

Le discours musical reste en suspens, interrompu soudain par une mesure entière d'un silence éloquent. Puis, le tutti d'orchestre en *double forte* lance avec brutalité un saisissant accord d'*ut mineur,* d'une intense expression dramatique.

Mais, avec les syncopes des Bois réapparaissent des éléments du second thème (*Ex. 3*), d'abord dans un dialogue animé, puis, après un de ces *fugatos* que Schubert affectionne tout particulièrement, pour clore l'exposition de ce mouvement.

Développement : Un dessin descendant des Cordes en *pizzicato,* soutenu par de longues tenues, ramène le motif de l'introduction (*Ex. 1*), en mi mineur, aux violoncelles et aux contrebasses. Il n'a plus ici ce caractère de préambule, et va fournir à présent l'essentiel du matériel thématique du développement.

Il est ensuite repris en canon à toutes les Cordes, puis aux bassons, avant de se voir superposer un contrechant aux hautbois et aux violons, qui confère au *crescendo* un intense élan lyrique, typiquement romantique.

Ce développement intègre aussi, de façon surprenante parce qu'inaccoutumée, la formule d'accompagnement syncopé du second thème. Le motif de l'introduction (*Ex. 1*)

(*) Son titre posthume et quelque peu romanesque d'*Inachevée* a d'ailleurs largement contribué à l'exceptionnelle popularité de l'œuvre.

MUSIQUE & CULTURE

sonne alors à tout l'orchestre, avant de subir une nouvelle variation, caractérisée par des rythmes pointés répétés aux cors, trompettes et bassons, et par de brefs traits ascendants aux violons, altos, flûtes et clarinettes.

Une pédale prolongée des cors (à la dominante du ton), sur laquelle les autres instruments brodent de plus en plus calmement, conduit à la réexposition.

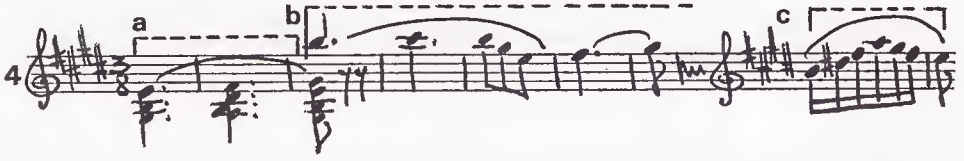
Réexposition : Comme dans l'exposition, le premier thème (*Ex. 2*) réapparaît aux hautbois et aux clarinettes. Le second (*Ex. 3*) revient cette fois en *ré* majeur, sur le même accompagnement syncopé des Bois.

La *Coda* est entièrement basée sur le motif introductif (*Ex. 1*), traité une nouvelle fois en canon. Paré d'une orchestration somptueuse, faisant appel à de larges accords tenus des Cuivres, il fournit une admirable figure conclusive.

Deuxième mouvement : *ANDANTE CON MOTO*

Ce second mouvement présente quelques irrégularités de forme, qui se révèlent à l'analyse, mais ne sont pas perceptibles à l'audition, où l'on a une impression de parfait équilibre.

Exposition : Sur les *pizzicati* descendants des contrebasses, trois accords, mélangeant harmonieusement les timbres des bassons et des cors (*Ex. 4 a*), ouvrent ce mouvement et créent d'entrée une atmosphère plus confidentielle, plus intime. Le thème, très poétique, en *mi* majeur, est chanté par les violons sur un contrepoint expressif des violoncelles (*Ex. 4 b*). Cette phrase musicale est immédiatement répétée, puis débouche sur un petit divertissement qui fait appel au tutti d'orchestre et contraste ainsi avec l'ambiance précédente.



Un dialogue s'ébauche entre les Cordes et les trombones à l'unisson, qui déroulent un dessin ferme en valeurs égales, et les Bois, soutenus par les autres Cuivres, qui présentent un motif agreste.

Après un pont qui reprend les premiers éléments du thème initial (*Ex. 4 a*), les violons et les altos installent un discret accompagnement syncopé, sur lequel se détache un chant expressif, presque implorant avec ses tierces mineures, à la clarinette (*) solo (*Ex. 5*).

Ce second thème, au relatif mineur (*do dièse*) et non à la dominante, est ensuite repris par le hautbois avec un contrechant dans le grave des violoncelles, avant de s'estomper en un dialogue très apaisé entre le hautbois et la flûte.

Développement : Au cours d'un nouvel épisode, qui peut correspondre à une phase de développement, contrebasses, violoncelles et trombones s'emparent à leur tour de ce thème (*Ex. 5*) avec force, bientôt accompagnés d'un contrepoint très animé en triples croches (seconds violons, altos, hautbois).

L'intimité revient ensuite dans une seconde phase de développement très réduite, où l'on peut suivre un échange mélodieux entre les cordes graves et les violons, sur des éléments du second thème (*Ex. 5*).

Une descente vers le grave ramène progressivement la tonalité primitive de *mi* majeur en vue de la réexposition.

Réexposition : Le premier thème (*Ex. 4 a, b*) reste fidèle à sa formulation initiale. Il en va de même pour le second (*Ex. 5*), qui évolue comme précédemment avec ses modifications successives. Suivant un procédé très cher à Schubert, le second thème a modulé dans la tonalité de *la* (sous-dominante), ce qui lui confère beaucoup de tendresse.

Il faut attendre la *Coda* pour noter une véritable diversion. Celle-ci, conçue en trois sections, s'attarde d'abord en de gracieuses répétitions d'éléments du second thème (*Ex. 5*). Puis ce sont des gammes descendantes en *pizzicato*, qui semblent vouloir amener l'apaisement final. Enfin, dans l'extrême douceur, l'ondulante ritournelle en doubles croches qui termine le premier thème (*Ex. 4 c*) revient encore six fois de suite. Et un ultime arpège affirmant la tonalité de *mi* majeur s'évanouit peu à peu comme un rêve.

(*) A la clarinette en *si bémol*, plus claire et incisive, Schubert préfère ici celle en *la* pour son timbre profond, velouté et onctueux.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction Interdite
IREG - Strasbourg

CONCERTO pour piano et orchestre en la mineur

(Partition de poche : Ed. Hengel)

Robert SCHUMANN

(1810-1856)

Créé en janvier 1846 au Gewandhaus de Leipzig, sous la direction de Mendelssohn, ce concerto connaît immédiatement une faveur exceptionnelle, à laquelle la prodigieuse interprétation de Clara Schumann n'est certainement pas étrangère. D'autre part, avec le recul du temps, cette partition apparaît comme l'une des œuvres les plus accomplies de Schumann, tant par son caractère puissamment symphonique et par la richesse de l'inspiration mélodique, que par la densité et l'intériorité de l'écriture pianistique et par la parfaite intégration du piano à la masse orchestrale.

C'est au début de leur mariage, au cours de l'année 1841, que Schumann commence pour Clara une *Fantaisie en la mineur* pour piano et orchestre ; quatre ans plus tard, il lui adjoint un *Intermezzo* et un *Rondo final* pour constituer ce concerto opus 54 qui pourrait bien s'intituler le *Concerto du bonheur.*

Premier mouvement : *ALLEGRO AFFETUOSO*

Le rythme énergique et volontaire de la brève introduction confiée au piano imprime son élan à l'*Allegro.*

Le premier thème, en *la mineur (Ex. 1),* apparaît aux hautbois, clarinettes, bassons et cors. Cette phrase plaintive, d'une profonde intensité expressive, est en fait l'idée principale de l'œuvre, qu'elle parcourt sous des aspects divers, tour à tour triste, gracieuse, tendre, passionnée, héroïque. Elle est reprise aussitôt par le piano, et débouche sur un passage sombre et agité qu'enrichit un motif complémentaire *(Ex. 2).*

Un autre dessin, très court, en marche harmonique *(Ex. 3),* s'impose avec insistance et semble s'opposer au thème initial *(Ex. 1)* pour obliger celui-ci à se transformer ; l'orchestration s'étoffe, le discours se resserre, puis se relâche pour laisser revenir le thème principal. Celui-ci est maintenant chanté avec tendresse par le piano, dans la tonalité relative de *do majeur (Ex. 4),* puis est repris sur un ton passionné par la clarinette solo.

Le second thème *(Ex. 5)* plus effacé et plus heurté, apparaît à la main droite du soliste et se prolonge à la main gauche sur fond de Cordes. L'exposition s'achève par le motif antagoniste *(Ex. 3),* qui finit par s'imposer fermement au tutti d'orchestre comme pour appeler d'autres transformations du thème *(Ex. 1).*

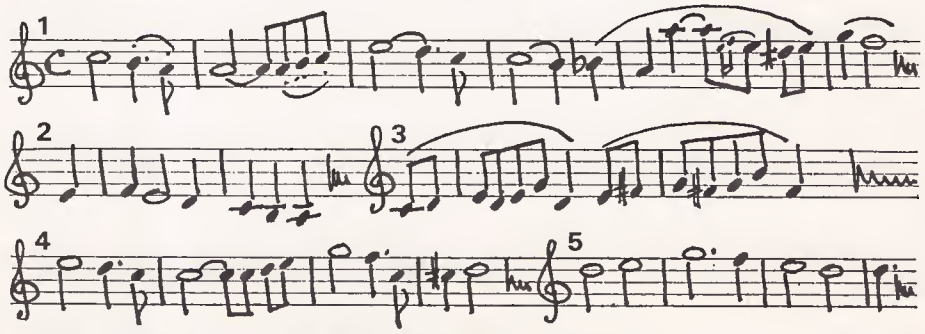
Mais voici que l'atmosphère change subitement : la tonalité de *la bémol,* le balancement du *6/4* et le délicat dialogue entre le piano et la clarinette concourent à créer un climat de poésie et de rêverie délicieuse, qui plonge l'auditeur en plein romantisme.

Puis, comme un rappel à la réalité, le dessin rythmé de l'introduction surgit au piano et à l'orchestre dans une suite de traits brillants. Le discours musical s'anime ; soliste et orchestre s'unissent pour développer ensemble et avec passion le thème principal *(Ex. 1),* qui se transforme mélodiquement et rythmiquement jusqu'à la réexposition.

Celle-ci est identique à l'exposition, à l'exception du thème dans sa variante majeure *(Ex. 4)* qui, cette fois, est présenté en *la majeur.* Le piano participe à un ample tutti ; mais l'orchestre s'interrompt soudain pour laisser le soliste balayer le clavier d'un grand arpège, qui débouche sur la cadence.

Celle-ci est intégralement écrite par Schumann pour satisfaire son souci d'unité thématique. Dans sa première partie, cette cadence adopte un style contrapuntique sévère, inspiré de J.-Sébastien Bach. Puis, sur un fond de trilles reparaît, à la main gauche, le thème initial *(Ex. 1)* dans une harmonisation nouvelle ; et, après un court développement, la cadence se conclut sur un trille prolongé.

Le premier mouvement se termine par un *Allegro molto* à *2/4.* C'est une coda fougueuse, qui voit le retour du thème principal *(Ex. 1)* en mineur, plus vif et plus énergique. Cette marche allègre et décidée s'efface finalement, alors que, dans une atmosphère triomphale, un arpège du soliste précède les quatre ultimes accords.

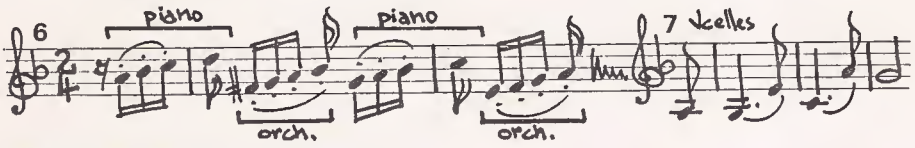


Deuxième mouvement : *INTERMEZZO (Andantino grazioso)*

L'*Intermezzo,* très peu développé et servant d'introduction au *Finale,* porte bien son nom d'Intermède. C'est une page originale, tendre et chaleureuse, qui contraste fortement avec le tumulte brillant des deux mouvements qui l'encadrent.

Le premier thème, capricieux, se présente comme un dialogue entre le soliste et l'orchestre *(Ex. 6).* Le second *(Ex. 7)* est une mélodie insistante et sensuelle qui s'épanouit aux violoncelles sur de gracieuses arabesques mélodiques du piano. Ce chant, légèrement modifié, est repris ensuite par la clarinette et le basson, avant de revenir aux violoncelles et de se déployer avec intensité dans l'aigu des violons.

Le dialogue paisible et léger du début *(Ex. 6)* reprend entre le soliste et l'orchestre. Il est subitement interrompu par la voix des clarinettes et des bassons, qui ramènent les premières notes du thème principal de l'œuvre *(Ex. 1)* d'abord en majeur, puis en mineur. Le piano y répond par de délicates harmonies ; le majeur s'impose, la sonorité s'enfle et brusquement le *Finale* éclate...



Troisième mouvement : *ALLEGRO VIVACE*

Pour cet *Allegro* ardent, qui rayonne de joie et de jeunesse retrouvée, Schumann fait appel à la structure du rondo. Le refrain en est un motif impétueux *(Ex. 8)* « proche parent par l'esprit, plus encore que par la lettre » (G. Bret) du thème principal qui domine tout le concerto *(Ex. 1).*

Dans une brève introduction, le piano met en valeur la cellule rythmique que constitue la tête du thème *(Ex. 8x)* ; les Cordes y répondent par des gammes ascendantes. Le refrain *(Ex. 8),* rythmique et bien élevé, est exposé à deux reprises, soutenu par les Cordes, dans la tonalité de *la majeur.*

Passage très brillant au piano (qui ne manque pas d'évoquer Chopin), le premier couplet sert de pont vers une nouvelle idée : le deuxième thème *(Ex. 9),* très agité, voire haletant, qui est typiquement schumannien par son caractère romantique et angoissé ; énoncé par l'orchestre à la dominante *(mi),* il passe ensuite au piano.

Il est développé par les Cordes tout au long d'un second couplet, pendant que le soliste répète avec insistance un dessin rythmique très fluide. La légèreté et l'allant de cet épisode sont brisés par l'apparition des premières notes du thème initial *(Ex. 8x)* d'abord à l'orchestre, puis à la main gauche du soliste, la droite prolongeant de longs trilles qui débouchent sur le refrain *(Ex. 8).*

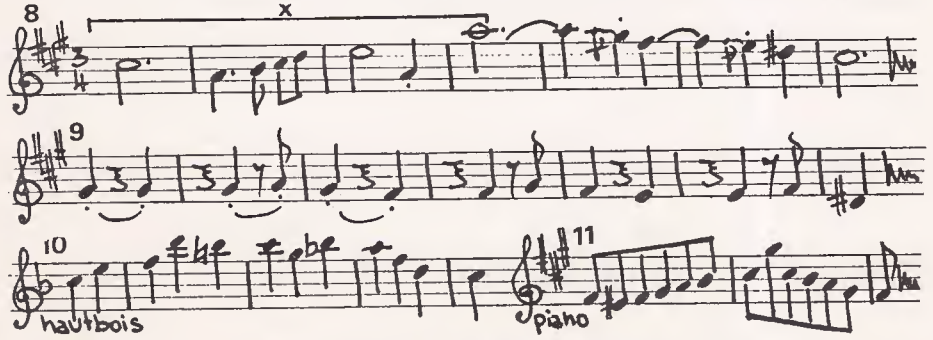
Mais cette exposition du thème, à la quinte supérieure, tourne court et se transforme en une sorte de *fugato* où les Cordes font entendre successivement les quatre premières mesures du thème primitif *(Ex. 8x),* en commençant par des notes différentes.

Le troisième couplet fait entendre un motif nouveau *(Ex. 10),* calme et expressif, chanté par le hautbois solo en *fa majeur.* Un dialogue plus nerveux s'installe ensuite entre le piano et l'orchestre, tempéré par différentes réapparitions de ce motif *(Ex. 10).* Faisant suite aux appels des vents (flûtes, clarinettes, cors) qui reprennent la tête du refrain *(Ex. 8x),* le thème *(Ex. 8)* éclate *double forte* au tutti d'orchestre *(ré majeur),* pour passer ensuite alternativement du piano à l'orchestre.

Le couplet est identique au premier pour les tonalités, et prépare l'énoncé du second thème *(Ex. 9)* en *la majeur.* Comme précédemment, ce refrain est développé par les Cordes sur les traits du piano.

Nouveau couplet : l'atmosphère se tend pour reproduire avec force la cellule rythmique *(Ex. 8x)* d'abord à l'orchestre, puis à la main gauche du soliste sur les trilles de la main droite.

Le sixième refrain revient à présent exposé intégralement dans sa tonalité d'origine *(Ex. 8).* Et l'ultime couplet est en fait une vaste coda qui fait intervenir un motif nouveau, un peu valsant, au piano *(Ex. 11).* Ce thème donne vie à une page exubérante, dans laquelle surgissent des fragments du refrain initial *(Ex. 8).* Et l'œuvre se clôt dans un débordement de joie sur les traits brillants du piano que soutient un orchestre fougueux.



Discographie
- Serkin, Orch. Philadelphie, Ormandy CBS 61.921
- Haskil, Orch Phil. La Haye, van Otterlov FON 700.066

version historique → • Lipatti, Orch. Philharmonia, Karajan DCO C 047-00.770 (mono)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Des prés et des bois de Bohême

Poème symphonique

Bedrich SMETANA
(1824-1884)

Il y a cent ans mourait Bedrich Smetana, le 12 mai 1884, après une vie toute entière consacrée à son pays, la Bohême, à travers sa passion, la musique. Son oeuvre comprend de splendides opéras sur des thèmes patriotiques, de la musique de chambre et des poèmes symphoniques.

Comme son compatriote Dvorák, Smetana fut fortement influencé par le Romantisme musical allemand et par Liszt, qu'il admirait particulièrement. Pourtant, son langage est original et spécifiquement tchèque. Ses dernières oeuvres nous révèlent aussi un pionnier dans le domaine de l'harmonie.

Malgré les violentes attaques d'un mal qui allait l'emporter et l'avait déjà rendu sourd, Smetana s'attela en 1874 à la composition d'un cycle de poèmes symphoniques, *Ma Vlast* («Ma Patrie»), véritable monument musical érigé en l'honneur de la Bohême, de ses paysages, ses habitants et sa glorieuse histoire : *Vyserhad, Vltava* (la *Moldau*), *Sarka, Des Prés et des Bois de Bohême, Tabor, Blanik.*

Le plus célèbre de ces six morceaux est la *Moldau* (*Moldava*) — à laquelle Musique et Culture a déjà consacré une fiche analytique. Mais le quatrième du cycle, *Des Prés et des Bois de Bohême* est tout aussi beau, bien que son «programme» ne soit pas aussi précisément narratif.

Ce poème symphonique fut inspiré au compositeur alors qu'il contemplait le vaste paysage tchèque du haut d'une colline : «Le coeur se réjouit devant la beauté de la terre de Bohême».

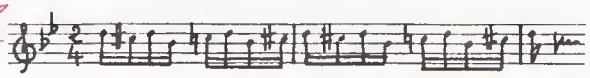
L'argument en est à peu près le suivant «Un jour d'été, dans la campagne tchèque, avec une puissante impression de force et de soleil, des promeneurs errent sous les arbres bruissants de chants et de lumière. Un instant apaisée, la musique reprend avec plus d'intensité. Cette fois, ce sont les éclats d'une fête populaire qui nous parviennent. La danse et le chant, ces deux joies de la vie pour le peuple tchèque... Et, jusqu'à la fin, résonnent et se déroulent les accents de cette ivresse dansée qui a par instants tous les caractères d'un *Furiant* (1)». Sans doute plus ethnique pour nous que les images d'eaux et d'arbres de la *Moldava*, ce poème n'en est pas moins expressif.

ANALYSE

De conception librement rhapsodique, c'est à dire fondée sur la succession des motifs sans vrai développement, l'oeuvre contient plusieurs thèmes présentés successivement ou en alternance, et qui «parlent» tous à l'auditeur. La tonalité dans laquelle elle est écrite évolue d'un lyrique *sol* mineur à un joyeux *sol* majeur.

Un grand tutti traversé d'appels de cuivres fait chatoyer en alternance les accords de *sol* mineur et de *sib* majeur, au-dessous d'un thème en accords parallèles, ondulant et syncopé :

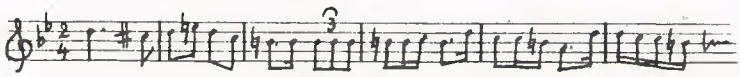
INTRODUCTION



La mouvance harmonique, mélodique et rythmique de cette introduction annonce certaines pages du XXe siècle. Elle fait aussi penser à la mouvance, plus aquatique celle-là, du début de la *Moldava*.

Un decrescendo amène avec lui le calme, introduisant le 1er thème, en *sol* majeur, donné par le hautbois, tandis que les autres bois l'accompagnent de gracieuses guirlandes musicales :

1er THEME



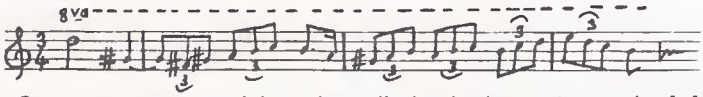
Cette mélodie, douce et chantante, est alors brièvement développée.

(1) **Furiant** : danse populaire tchèque très rapide, alternant rythmes binaire et ternaire.

MUSIQUE & CULTURE

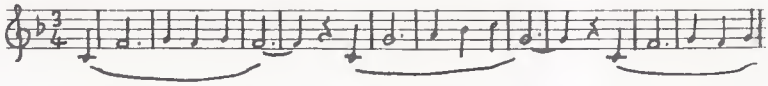
Soudain les cordes avec sourdines exposent dans la nuance *pianissimo* un thème de fugue, qui surprend par son allure volubile due en partie à ses triolets de croches et son rythme à trois temps :

2e THEME

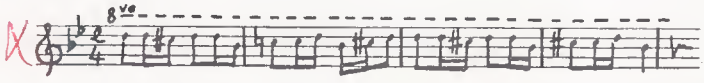


On y remarque aussi la quinte diminuée descendante *ré-sol dièse* au début du thème. Un *fugato*, c'est à dire des entrées en imitation ne constituant pas une vraie fugue, se développe alors, toujours en sourdine, qui témoigne de l'habileté avec laquelle Smetana maniait le style fugué.

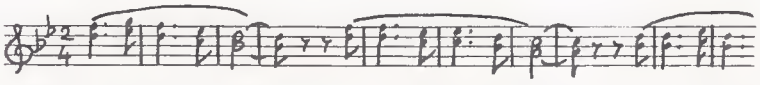
Les cuivres en sourdine interrompent le *fugato* en jouant un nouveau thème en *fa* majeur aux allures d'hymne :

3e THEME

La simplicité et le lyrisme de ce thème vont bientôt se transformer en force et en grandeur, car l'hymne et le fugato alternent alors, en crescendo progressif qui aboutit à la victoire de ce 3e thème à tout l'orchestre, dans une sorte d'ivresse patriotique.

L'hymne s'arrête soudain, interrompu par la tête d'un nouveau motif au rythme de polka ou de «furiant», joué par les cordes, les bois et le triangle. Après une reprise assourdie de l'hymne aux cordes, le début du thème de polka revient. Il ne s'affirmera *fortissimo* qu'à la troisième intervention :

4e THEME

On remarque q'il est bâti sur les mêmes notes que le motif d'introduction. Smetana a peut-être voulu symboliser par là deux aspects de la même entité tchèque (grandeur et mouvance du paysage, irrépressible joie populaire).

La polka laisse bientôt la place à une mélodie en tierces parallèles jouée par les bois (clarinettes et flûtes), en *sib* majeur, sur la même pulsation des basses :

5e THEME

Ce thème semble l'expression musicale d'un bonheur simple, teinté de mélancolie. Il révèle aussi un profond sentiment de la nature chez Smetana.

Mais la polka a tôt fait de revenir, en *crescendo* orchestral. On assiste dès lors à une alternance entre les deux motifs. Le 5e thème finit par s'installer à tout l'orchestre, avant de s'éteindre lui-même.

CODA

C'est alors que revient l'hymne (le 3e thème), combiné à une version transformée du thème de l'Introduction. Avant la péroraison, un crescendo tumultueux rappelle le passage final des «Rapides de la St-Jean» dans la *Moldava*, avant que la rivière ne s'élargisse dans la plaine. L'hymne triomphe alors, en *sol* majeur, avant les accords finaux *fortissimo*.

o

Discographie : *Ma Patrie*

Ancerl, Orchestre Philharmonique Tchèque – SUP 2.80.187
Smetacek, Orchestre Philharmonique Tchèque – SUP. 2.301.729
Karajan, Orchestre Philharmonique de Berlin – WSM. CO69.02.920 Q
Medveczky, Orchestre Philharmonique de Budapest – HUNG. SLPX11.813

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.(88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur
29.8–9/10

Igor STRAVINSKY

né en 1882

Voici en quels termes Claude Rostand rendit hommage, à l'occasion du Festival de Musique de Strasbourg en 1957, à Igor Stravinsky qui venait de fêter son soixante-quinzième anniversaire.

« Avec Claude Debussy, Arnold Schoenberg et Bela Bartok, Igor Stravinsky aura été un de ceux qui auront appris aux hommes une nouvelle façon d'écouter, libérant ainsi dans l'univers musical une multitude de forces nouvelles, ouvrant des aperçus sur des horizons insoupçonnés jusqu'alors, découvrant des dimensions qui, auparavant, étaient ignorées.

Le génie protéiforme d'Igor Stravinsky est un des plus insolites qui soient, en dépit des quelques concessions à certaines modes que l'on n'a pas manqué de lui reprocher. Ce génie est sans cesse en mouvement, et il entraîne ses suiveurs à une allure et par des cheminements qui déconcertent parfois les plus audacieux. Et ce dynamisme, dont le symbole pourrait être l'une de ses premières œuvres, le *Sacre du Printemps,* est incessamment renouvelé, même en son vieil âge. C'est une des évolutions, les plus étonnantes qui soient : après la période russe de ses débuts (et qui, elle, peut encore se subdiviser en plusieurs catégories), succède la période que l'on pourrait appeler « cubiste » ; puis vient une longue période de néo-classique — ce n'est pas là un « gros mot » comme le croient certains — période qui se subdivise elle-même en plusieurs époques d'inspiration sans cesse réinventée, et qui va de l'italianisme des années 20 au baroquisme des années 40/50, puis au dépouillement des toutes dernières œuvres ; et des forces nouvelles jaillissent : au cours des mois récemment écoulés, Igor Stravinsky commence, à la stupéfaction générale, une période néo-dodécaphonique et se fabrique une méthode sérielle à sa pointure ! »

PLACE DANS LA VIE DE STRAVINSKY

Si l'on excepte l'orchestration de deux morceaux de Chopin pour le ballet *Les Sylphides,* inscrit au programme de la première saison des Ballets Russes à Paris en 1909, l'*Oiseau de Feu* marque le début de la collaboration de Stravinsky avec Serge de Diaghilev *(Cf. fiche n° 1 série 10 : Diaghilev et les Ballets Russes).*

La première de l'*Oiseau de Feu* a lieu le 25 juin 1910 à l'Opéra de Paris, sous la direction de Gabriel Pierné, en présence du jeune compositeur dont elle consacre le talent novateur et audacieux. Stravinsky est célèbre du jour au lendemain. « Le succès est tellement énorme que l'auteur lui-même est émerveillé. Non seulement le grand public salue en lui la révélation du siècle, mais les musiciens les plus en vue tels que Debussy, Ravel et Florent Schmitt l'accueillent comme l'un de leurs égaux... » (Marcel Philippot - Ed. Seghers).

LA MUSIQUE

« Dans cette partition, écrivait Victor Debay dans *Le Courrier musical* au lendemain de la création de l'*Oiseau de Feu,* nous retrouvons, à côté de laideurs et de lourdeurs très volontaires, le pittoresque de couleur, la grâce primesautière, le charme mélodique, l'orientalisme de l'école russe. Cela chatoie, cela étincelle, cela chante, cela gémit, cela hurle et cela séduit et agace tour à tour, mais cela n'est jamais indifférent, car on sent dans cette œuvre une personnalité très consciente de ses effets même désagréables. Il était en tout cas difficile de fournir une musique mieux adaptée au sujet qu'elle s'était donné à tâche d'illustrer... »

Par son écriture mélodique et harmonique et par ses nouveautés rythmiques, l'*Oiseau de Feu* a joué un rôle déterminant non seulement dans l'histoire du ballet, mais encore dans l'évolution du langage musical. Sur le plan rythmique, Stravinsky « ne fait plus appel aux symétries conventionnelles du ballet classique... il traite les rythmes avec une grande originalité par des déplacements d'accents sur les temps faibles et un maniement très personnel de la syncopation. Quant à l'harmonie... le chromatisme de Liszt et de Wagner, de même que l'orientalisme de Balakirev et de Rimsky-Korsakov qui avaient marqué un moment les œuvres précédentes de Stravinsky, sont ici franchement dépassés. Des étagements harmoniques insolites s'établissent, annonçant la future polytonalité qui sera l'une des voies libératrices de la musique du XXe siècle » (Cl. Rostand - Disque CBS).

Analyse

Rappelons les grandes lignes des six épisodes de la version de concert, réorchestrée par l'auteur en 1919. (Stravinsky en fit une deuxième révision en 1945.)

1. Introduction :

Evocation de la forêt enchantée de Katschéi, la nuit. Un motif régulier de basses en sourdine, soutenues imperceptiblement par les roulements de la grosse caisse, créent l'atmosphère mystérieuse de la scène. « Après le jeu curieux des tierces majeures et mineures alternées dans les bois, avec leurs traits capricieux », c'est « la présentation de l'Oiseau, dans le frémissement irisé des cordes à l'aigu » (effet obtenu en glissant sur la corde et en l'effleurant du doigt = sons harmoniques), qui donne une sonorité argentée, irréelle ». *

* Alex. Tansmann : Igor Stravinsky - Ed. Amiot-Dumont.

2. L'Oiseau de feu et sa danse :

Dans la nuit, un arbre aux fruits d'or luit doucement, quand soudain tout s'illumine et flamboie. C'est l'Oiseau de Feu qui apparaît, puis disparaît... Capturé par le prince Yvan, il obtient sa liberté en échange d'une de ses plumes, grâce à laquelle le prince est assuré de la protection de l'oiseau.

Trémolos des cordes, traits rapides, gammes bondissantes, « intervention syncopée des pizzicati des basses », sonorités aiguës et scintillantes, « ajoutent un climat aérien, nouveau par son effet sonore ». *

3. Ronde des princesses :

A l'aube, le prince Ivan se trouve devant les portes du domaine enchanté de Katschéi « l'immonde géant aux doigts verts qui pétrifie les voyageurs ». Il surprend les jeux de treize princesses dont la plus belle s'éprend d'Ivan. A l'arrivée du jour, elles disparaissent.

Stravinsky utilise ici deux airs populaires russes ; après une brève introduction confiée aux **flûtes**, le **hautbois** chante la première mélodie *(Ex. 1)*, douce et gracieuse. A leur tour, les **violons** exposent le deuxième thème *(Ex. 2)*. Noter qu'après le retour du motif initial, la **flûte** et le **cor** se partagent le thème 2.

4. Danse infernale du roi Katschéi :

Ivan, ayant décidé de suivre les princesses, pousse les grilles du jardin et met en branle un carillon féerique. Aussitôt un monde surnaturel sort du château et s'empare du prince pour le livrer à Katschéi, qui va le changer en statue de pierre. Alors Ivan implore le secours de l'Oiseau de Feu.

Accord brutal de l'orchestre, puis, sur un rythme obstiné des **timbales** et des **basses**, éclate la danse infernale *(Ex. 3)*, aux **cors** et aux **bassons**, auxquels se joignent successivement le **tuba**, les **trombones**, les **trompettes**. « Le thème laconique, brutal, tournant sur lui-même, prend toute sa signification expressive par la syncope de la mesure ternaire, menée implacablement à travers tout cet épisode... Le mètre obsédant n'est rompu dans son action que par des brisures d'accents qui, tels des coups de fouet, alimentent ce mouvement haletant et trépidant, sans l'arrêter dans son élan, déplaçant son point de départ pour le mener vers un nouveau dynamisme. Les tronçons d'un dessin thématique s'imposent à l'esprit par une sorte de répétition entêtée... » *

5. Berceuse :

L'Oiseau de Feu, qui a volé au secours du prince, plonge Katschéi et sa horde de démons dans un profond sommeil.

La *Berceuse* débute par un accompagnement doux et mystérieux. Cet accompagnement parcourra toute la page de son mouvement envoûtant sans subir de modification notable. Confié d'abord à la **harpe** et aux **violons altos**, sur des tenues des violoncelles, il introduit un thème tendre et séduisant exposé à deux reprises par le **basson**, auquel répond chaque fois le **hautbois** *(Ex. 4)*. Le **violoncelle**, imitant le hautbois, conclut la ligne mélodique de cette première partie.

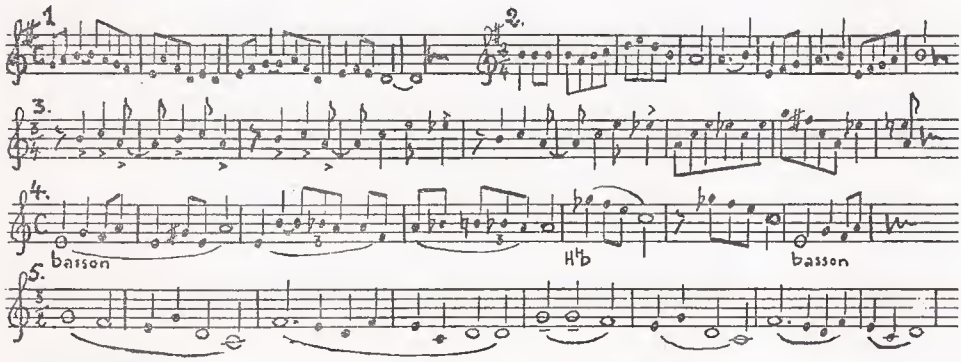
Suit une phrase ample et expressive, dérivée elle aussi du motif du hautbois : elle est répétée, après quoi le thème initial, légèrement modifié et paré d'un accompagnement harmonique nouveau, délicat et aérien, est repris par le **basson**. La réponse du **hautbois** reparaît à son tour. La *Berceuse* se termine dans un murmure par les « trémolos » pianissimo des **cordes**.

Tout ce morceau, dans lequel Stravinsky utilise des motifs courts et simples, est d'une subtilité, d'une douceur étrange et mystérieuse. A noter que les **cordes** jouent en sourdine et que l'orchestre ne fait appel ni aux **cuivres** ni à la **percussion** ; le **piano** (ou à défaut le **célesta**) intervient durant deux mesures.

6. Finale :

Ivan brise l'œuf qui contient l'âme de Katschéi ; aussitôt les victimes du monstre renaissent à la vie, les princesses sont libérées. Ivan épousera la plus belle d'entre elles.

Le *Finale* s'enchaîne à la page précédente. Sur les « trémolos » des **cordes**, un chant merveilleux, presque religieux, s'élève au **cor** *(Ex. 5)*. Repris d'abord par les **premiers violons** auxquels se joindra la **flûte**, il grandit et s'étend à tout l'orchestre, dans un chatoiement de sonorités étincelantes. Il est brusquement interrompu par les **violons**, dont les trémolos *pianissimo* évoquent l'Oiseau de Feu qui semble dire adieu à Ivan. Puis le mouvement s'accélère, le thème est confié aux **trompettes** et aux **trombones** avant qu'il n'éclate à l'orchestre, majestueux et solennel comme un hymne de reconnaissance.

A. JUNGBLUT

Discographie :

Leinsdorf RCA Victor 645.034 g.u. avec Coq d'Or (suite) de Rimsky-Korsakov.
Monteux RCA-VIC 8 (catég. économ.) avec Debussy : Nocturnes (mono).
Ansermet DEC-ACL 78 (économ.) avec Ravel : Rapsodie (mono).
Dorati (intégrale du ballet) 131002 MSY g.u. - Stravinsky (intégrale du ballet) CBS 30 cm 75.046).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
Reproduction interdite

L'Histoire du Soldat

Igor STRAVINSKY (1882-1971)

1917 : réfugié en Suisse et coupé de son pays par la révolution russe, Stravinsky est en proie à des difficultés d'ordre pécuniaire. En compagnie de Ramuz, d'Ansermet et du peintre Auberjonois, il élabore alors le projet d'un petit théâtre ambulant, qui pourrait effectuer une tournée à travers toute la Suisse. Le sujet fut trouvé dans le recueil de contes populaires russes d'Afaniaseff, d'où Stravinsky avait déjà tiré le sujet des *Noces.*

L'*Histoire du Soldat, « lue, jouée et dansée »* fut représentée pour la première fois à Lausanne, le 28 septembre 1918. Bien que sa structure en pièces disparates (*Marches, Air russe, Pastorale, Tango, Valse, Rag-time, Danse, Chorale)* puisse étonner, cette œuvre est certainement un des plus originaux et des plus beaux exemples de la musique contemporaine, par la logique de son élaboration, la science et le métier dont témoigne son écriture, et l'ingéniosité de ses recherches d'orchestration.

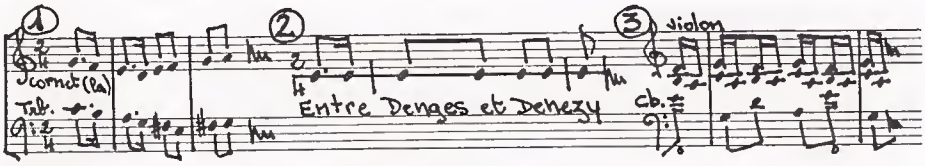
Personnages : le lecteur, le soldat, le diable et la princesse (personnage muet).

Orchestre : violon, contrebasse, clarinette, basson, cornet à pistons, trombone et percussion (caisses claires, grosse caisse, tambour, cymbales, triangle, tambour de basque).

première partie

Une marche alerte et rythmée *(Ex. 1)* retentit au cornet et au trombone soutenus par la contrebasse martelant les temps. Joseph Dupraz, le soldat imaginaire, retourne chez lui. Le lecteur nous l'apprend dans une lecture rythmée *(Ex. 2)* se superposant à la marche, dont les continuels changements de mesures dépeignent la fatigue du soldat.

● Le rideau se lève au rythme de la caisse claire et de la grosse caisse sur un décor représentant les bords d'un ruisseau. Le soldat entre en scène, s'installe sur la berge et ouvre son sac. Il en sort une quantité d'objets hétéroclites dont un violon, qu'il a quelque mal à accorder : *« On voit que c'est du bon marché, il faut tout le temps l'accorder . . . »* Il se met à jouer un thème simple et émouvant, qui exprime toute sa détresse *(Ex. 3).* La contrebasse, tels les battements de son cœur, ponctue ce chant nostalgique d'inspiration russe, de ses pizzicati.



● Amorcé par les sixtes doucereuses du violon, voici que, sous les traits d'un petit vieux tenant à la main un filet à papillons symbolique, paraît le diable. Sur un trait en doubles croches de la clarinette, le diable se cache, puis s'approche du soldat par derrière. Il lui pose la main sur l'épaule et lui propose un marché : échanger le violon (*) contre un livre merveilleux : *« C'est un livre . . . C'est un coffre-fort . . . On n'a qu'à l'ouvrir, on tire dehors . . . Des billets !, de l'OR ! »* Après bien des difficultés, le marché est conclu. Ils décident d'un commun accord de se rendre chez le petit vieux pour trois jours, afin d'apprendre chacun à tirer parti de son acquisition.

Au bout de ces trois jours, le soldat se remet en route, au son de la marche initiale et, arrivant chez lui, se rend compte qu'en réalité son absence a duré trois ans : sa fiancée est mariée et mère de deux enfants, sa mère et ses amis le prennent pour un revenant . . . Joseph effondré réalise alors l'étendue de son malheur.

● Dans une page très expressive, débutant par le thème de l'interrogation à la clarinette *(Ex. 4),* basson, cornet, violon et contrebasse se livrent à un douloureux dialogue. La réponse, au basson, tient en trois notes, qui suffisent à Sravinsky pour exprimer l'état d'âme du soldat.

● Finalement il se décide à consulter le livre. *« Il se mit à lire dans le livre et le produit de la lecture fut l'argent, fut beaucoup d'argent, parce qu'il connaissait l'événement avant le temps . . . »* Mais cette fortune ne lui apporte pas le bonheur. *« O les bonnes vieilles choses alors, les choses vraies, à tout le monde, celles qu'on n'a plus, les seules qui comptent ! . . . On m'envie comme jamais homme n'a été envié, on m'envie ; je suis mort, je suis hors la vie. Je suis énormément riche, je suis mort parmi les vivants. »*

● Le soldat est assis avec le livre à son bureau et voici que le diable, déguisé en vieille marchande, vient malignement lui proposer d'intéressant achat : le contenu de . . . son sac, dont le violon. Le soldat s'empare du violon. Il essaye d'en jouer, mais l'instrument reste muet. Il le jette de toutes ses forces dans les coulisses et, alors que l'orchestre évoque les souvenirs heureux, il se saisit brusquement du livre et le déchire en mille morceaux *(thème 3).*

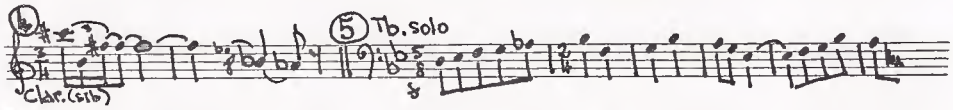
deuxième partie

La seconde partie débute par les **airs de marche** *(Ex. 1),* quelque peu modifiés, déjà

(*) Le violon symbolise l'âme du soldat.

entendus au début de l'œuvre. Débarrassé de toutes ses richesses, Joseph se retrouve *« Comme dans le temps, avec le sac en moins et les choses dedans ».* Arrivant dans un village, il entre dans une auberge et apprend que la fille du roi de ce pays-là est malade et que personne n'a pu la guérir jusqu'à présent. Il décide de se rendre chez le roi ...

A l'orchestre, éclate la **marche royale** *(Ex. 5),* d'un enthousiasme juvénile, dont le thème est confié au trombone soutenu par les contretemps martiaux du cornet, des bois et des cordes. Puis le cornet se fait l'interprète du soldat qui a retrouvé sa gaieté d'antan.



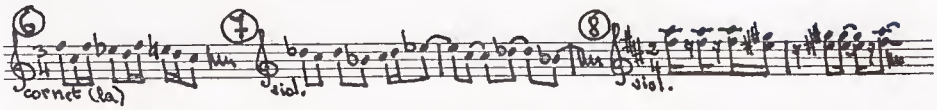
● Le roi a accepté la proposition de Joseph qui pourra voir sa fille demain. A présent, notre héros est assis avec un jeu de cartes à une petite table ; deux bougies sont allumées. Sur un rythme obstiné du tambour à timbre et quelques brillants dessins de la clarinette, du cornet et du trombone, apparaît le diable en tenue de violoniste mondain.

La scène du jeu de cartes qui va suivre, traitée par Ramuz de main de maître, est certainement un modèle du genre. C'est au lecteur, en aparté, qu'il revient de faire les réflexions qui viennent à l'esprit de Joseph. Le lecteur s'adresse au soldat :

« Débarrasse-toi de cet argent, tu es sauvé. Joue aux cartes avec lui, il va te le gagner ... Il gagnera, il veut toujours gagner. Toi, tu vas perdre : il sera perdu. » Effectivement, le diable gagne et, anéanti par l'amoncellement de cet or qui lui revient, il s'effondre. Joseph en profite pour s'emparer de son violon et se met à jouer. **Petit concert,** au cours duquel réapparaît partiellement le thème de la chanson russe, traité contrapunctiquement, et auquel se superpose un motif épisodique au cornet *(Ex. 6).*

● A présent, le soldat est introduit dans la chambre de la princesse étendue immobile, et se met à jouer trois danses, qui, bien plus, sont la quintessence de la danse. Le **tango** débute par une mise en train rythmique confiée au violon, et à la batterie (caisse claire et grosse caisse), qui seule en donne le rythme caractéristique. Le thème *(Ex. 7)* est bientôt exposé par le violon sur un accompagnement de la clarinette dans le grave.

La Princesse guérie se lève et se laisse entraîner dans le tourbillon de la **valse.** Notons que toute cette scène est mimée et dansée. Par son eurythmie et ses envolées viennoises, cette valse l'entraîne dans une véritable frénésie, qui se mue en un nouveau rythme : le **rag-time** *(Ex. 8).* Celui-ci se divise en parties mélodiques et parties rythmiques. Le rôle principal échoit encore au violon soutenu par la batterie.



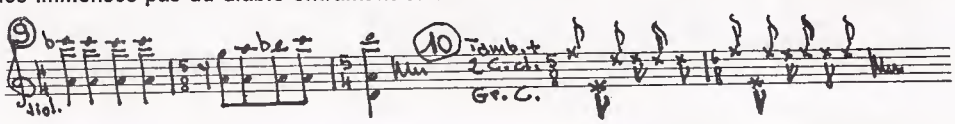
Le diable essaie de troubler la joie de Joseph et de la Princesse, qui se tiennent embrassés. Le soldat se met alors à jouer la **danse du diable** — une page éblouissante, haute en couleurs, en rythmes et en traits de virtuosité — qui verra ce dernier se contorsionner, puis s'effondrer d'épuisement. Les deux amoureux traînent le diable dans la coulisse et tombent de nouveau dans les bras l'un de l'autre, pendant qu'à l'orchestre cette effusion est soulignée par un charmant **petit choral,** où l'on reconnaît, au cornet, le thème du choral de Luther. Sur les pizzicati de la contrebasse et du violon, le diable lance ses imprécations, en prose rythmée : *« Ça va bien pour le moment, mais le royaume n'est pas tant grand. Qui les limites franchira, en mon pouvoir retombera ! »*

Mais les jeunes gens n'y prennent garde et les accordailles se font au son du **grand choral.** Sur de longues pédales en harmoniques et les trémolos du violon et de la contrebasse, clarinette, basson, cornet et trombone se partagent les quatre voix. Certains commentaires du lecteur sont intercalés entre les versets du choral : *« On n'a pas le droit de tout avoir ; c'est défendu. Un bonheur est tout le bonheur ; deux, c'est comme s'ils n'existaient pas ... »*

● Un jour en effet, la Princesse supplie Joseph de lui parler de sa famille et même de retourner vers sa mère. Celui-ci se laisse séduire par cette proposition ; mais déjà se profile la silhouette du diable ...

Ils se mettent en route vers le village natal et, arrivés à la borne-frontière, le diable surgit et joue sur le violon la **marche triomphale du diable** *(Ex. 9)* sur le thème de la **marche royale** *(Ex. 5),* au son de laquelle Joseph allait, jadis, guérir la Princesse.

Cette marche, ingénieusement orchestrée, est entrecoupée de fanfares éclatantes et ironiques. Elle adopte la forme-lied A B A, la dernière partie voyant la réexposition du thème réduit à un simple rythme syncopé. L'œuvre s'achève d'ailleurs par un dialogue violon-batterie, cette dernière terminant seule sur un rythme étonnant *(Ex. 10)* qui figure les immenses pas du diable entraînant sa malheureuse victime vers les sombres abîmes.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

Henri TOMASI

né en 1901

• Henri TOMASI

Il nous est agréable de reprendre dans le cadre de ce programme une œuvre d'un ami de longue date de « Musique et Culture » : Henri Tomasi.

D'origine corse, il est né en 1901 à Mazargues, devenu depuis « l'Auteuil de Marseille ». « Dès ma plus jeune enfance, nous confiait-il un jour, j'étais déjà envoûté par les voyages que racontaient mes oncles, tous des marins, et j'allais très souvent rêver sur le vieux port de Marseille, en songeant à tous ces départs impossibles. Mon père, ayant su que je manquais les cours du Conservatoire pour aller 'vadrouiller' sur les quais, savait où me dénicher et se chargeait de me ramener à la réalité ! »

« C'est par le piano que je suis venu à la musique, dit-il dans une interview accordée à Marie-Rose Clouzot. Mon père jouait de la flûte en amateur et quand il constata que j'étais doué, il m'obligea à apprendre la musique. Je dis bien *m'obligea,* car si j'étais doué j'étais aussi paresseux et ne rêvais, comme tout Marseillais, que d'être marin... »

Jusqu'à l'âge de 16 ans, il fait ses études à Marseille et obtient les Premiers prix de piano, de solfège et d'harmonie, sans cesser d'ailleurs d'être obsédé par la Mer. « Et puis, tout d'un coup, c'est venu ». Tournant délibérément le dos aux tentations du Vieux-Port, Henri Tomasi « monte » à Paris pour terminer ses études musicales.

Grand Prix de Rome en 1927, il fait alors une double carrière de compositeur et de chef d'orchestre ; depuis 1957, il se consacre exclusivement à la composition et la liste de ses œuvres ne cesse de s'allonger.

Son œuvre : Plus particulièrement attiré par la scène, il a composé de nombreuses œuvres lyriques : *L'Atlantide,* donné en première mondiale à Mulhouse en 1954, *Don Juan de Mañara,* créée à Munich en 1956, *Sampiero Corso* (Festival de Bordeaux 1956), en commémoration du deuxième centenaire du rattachement de la Corse à la France, *Le Triomphe de Jeanne* écrit pour les Fêtes de Jeanne d'Arc à Rouen (1959), *Il Poverello* sur la vie de Saint-François d'Assise. Parmi les ballets, retenons *La Grisi* (1935), *Les Santons* (1938), *La Rosière du Village* (1937), *Noces de Cendres,* créées à Strasbourg en 1954 ainsi que *Nana* en 1962, *La Féerie laotienne*...

Dans l'abondant catalogue d'Henri Tomasi, relevons quelques œuvres symphoniques qui ont pour titre *Tam-tam, Vocero, Fanfares liturgiques, Lettres de mon Moulin, Nuits de Provence* et la *Symphonie du Tiers-Monde,* commandée par les concerts Colonne pour célébrer le centenaire de Berlioz ; des concertos pour violon, trombone, trompette, cor, flûte, saxophone, hautbois, clarinette, basson, guitare ; des œuvres de musique de chambre *(Divertimento corsica, M. le Sous-Préfet aux champs...),* des chœurs, des mélodies dont les *Chants laotiens,* les *Chants de Geishas,* etc...

• Fanfares liturgiques

Précisons d'abord que ces *Fanfares* sont extraites de l'œuvre préférée de Tomasi : *Don Juan de Mañara* dont elles constituent à la fois les thèmes principaux et les quatre interludes. « Je les appelées *liturgiques,* nous a dit l'auteur, à cause du côté mystique et ascétique de *Miguel Mañara* que j'ai tenté de faire passer dans les thèmes. »

Ecrit sur un livret du poète lithuanien L. Milosz, *Don Juan de Mañara* a été donné d'abord en oratorio par l'Orchestre National en 1952 sous la direction du compositeur, avant d'être créé au Théâtre de Munich en 1956 dans une traduction allemande et en français, deux ans après, à Bruxelles. Mais dès 1932, Henri Tomasi avait déjà composé une musique d'accompagnement pour l'émission radiophonique de ce « Miguel Mañara ».

Rappelons que la tragédie de Milosz évoque la figure légendaire du Don Juan historique, un Don Juan repenti, partagé entre des passions dévorantes et un mysticisme non moins ardent.

Les *Fanfares liturgiques* sont écrites pour un ensemble de cuivres (3 trompettes, 4 cors, 3 trombones, 1 trombone basse, 1 tuba) avec 4 timbales et une batterie comprenant 2 tambours militaires, un tam-tam et des cymbales.

« Ces préludes et interludes, au nombre de quatre, forment, ainsi que Henri Tomasi a bien voulu nous l'écrire, une véritable **symphonie** mettant en valeur les différents groupes et leur soliste :

- *Annonciation et Evangile* sont de courtes fresques où l'auteur évoque les fastes de certaines fêtes de la liturgie catholique à l'époque des cérémonies pascales. (Remarquer que dans le premier mouvement, de forme **A B A,** la partie médiane est réservée aux **4 cors** et que le deuxième permet au **trombone solo** de présenter un récitatif, accompagné au début par le murmure en *trille* des **cors bouchés** et par un discret roulement de **cymbale.**)
- *Apocalypse :* Etrange et mystérieux *scherzo,* comme traversé par la chevauchée des terribles cavaliers du 'Jugement dernier'.
- *Procession :* Evocation de la procession nocturne du Vendredi-Saint, à minuit, à Séville. D'un *obstinato rythmique* confié d'abord aux timbales, la musique surgit sourdement des ténèbres pour commenter la *Passion* et éclater triomphalement après le sacrifice de la Croix. »

Discographie : Concert de fanfares : FON CL. 698.505 avec Dukas, Jarre, Jolivet.

Le Directeur de la Publication : Albert JUNGBLUT — Tous droits réservés pour tous pays.
IREG - 12, rue des Pucelles, Strasbourg - 5/69 - Dépôt légal : 2e trimestre 1969 - N° d'ordre 1111/69

FANFARES LITURGIQUES

Editions A. LEDUC

Henri TOMASI (1901-1971)

Les *Fanfares Liturgiques* sont extraites de *Miguel Mañara* (1), dont elles constituent à la fois les thèmes principaux et les quatre interludes. "Je les ai appelées liturgiques, précise Tomasi, à cause du côté mystique et ascétique de Miguel Mañara que j'ai tenté de faire passer dans les thèmes. Ces préludes et interludes, au nombre de quatre, forment une véritable symphonie, mettant en valeur les différents groupes et leur soliste."

L'oeuvre, créée en 1947, est écrite pour un ensemble de Cuivres (3 trompettes, 4 cors, 3 trombones, 1 trombone basse, 1 tuba) avec 4 timbales et une batterie comprenant 2 tambours militaires, 1 caisse claire, un tam-tam et des cymbales.

Cette analyse peut être idéalement illustrée par le disque MUSIQUE ET CULTURE MC 3009, consacré à la présentation des instruments de la famille des Cuivres et à la découverte des Fanfares liturgiques *de Tomasi (analyse, exemples sonores, exécution intégrale).*
Les thèmes marqués du signe ▲ correspondent aux exemples sonores enregistrés sur le disque.

1. ANNONCIATION

La fanfare de l'*Annonciation* adopte un plan ternaire **A B A**. Elle n'utilise pas la percussion.

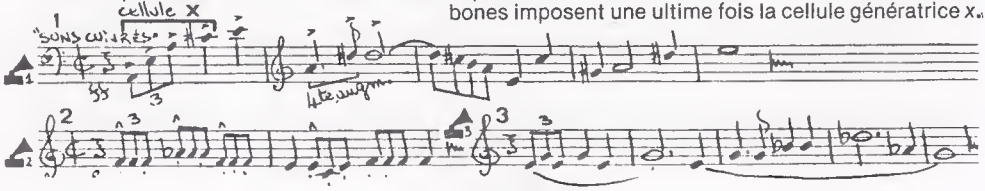
Volet A (♩ = 60, ¢). D'entrée, le thème principal (Ex. 1), brillant et solennel, est clamé par les cors. Le caractère héroïque de ce thème, conçu à partir de l'accord parfait de *la* majeur, est accentué par la quarte augmentée ascendante (*la-rédièse*) de la seconde mesure.

Le thème est immédiatement repris en imitation par les trombones et le tuba, puis par les trompettes, qui viennent ainsi successivement se joindre aux cors pour prolonger cette sonnerie.

L'épisode qui suit vient en commentaire du thème. Il reprend le noyau rythmique ♪♪ ♩ et développe un motif léger, aux notes répétées (Ex. 2), qui donne lieu à un dialogue animé entre les cors et les trompettes, aboutissant à une affirmation de la tête du thème principal (cellule *x*).

Volet B (*Moderato* ♩ = 116, à *4/4*) Le volet central est confié au seul quatuor de cors. La cellule *x* (Ex. 1) donne ici encore naissance à un nouveau motif (Ex. 3) : c'est une phrase mélodique expressive, très chantante, qui s'épanouit paisiblement au premier cor.

Volet A' (Tempo initial ♩ = 60, ¢) Le thème de l'*Annonciation* (Ex. 1) est réexposé avec force dans sa présentation initiale en imitation. Il débouche sur une brève coda, dans laquelle les trombones imposent une ultime fois la cellule génératrice *x*.



2. EVANGILE

Premier épisode (*Largo* ♩ = 60, à *4/4*) Le second mouvement s'ouvre sur une sonnerie épique des trompettes, déclamant un thème majestueux et solennel (Ex. 4) que souligne un roulement continu de timbale ponctué d'accents toniques. Remarquons que ce thème (en *fa dièse*) présente une analogie avec le thème principal de l'*Annonciation* (cf. Ex. 1).
La sonnerie de trompettes est prolongée par un dessin rythmique de plus en plus serré, martelé en crescendo par les timbales seules, que viennent conclure les cors.

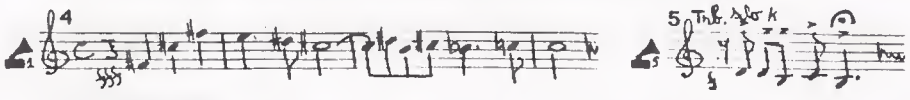
Deuxième épisode. Dans le second épisode, Tomasi confie au 1er trombone un solo en récitatif, conçu dans un style déclamé. Les premières mesures se déploient sur un doux murmure en trilles de trois cors bouchés, créant un effet étrange auquel participe un discret roulement de cymbale.

Mémorisons la cellule formée par les cinq premières notes, du solo de trombone (Ex. 5) : nous la retrouverons utilisée comme formule rythmique dans la *Procession du Vendredi-Saint.*

Alors que le trombone termine son solo dans une nuance de plus en plus effacée, les trompettes munies de la sourdine bol apportent un changement de couleur inattendu en lui superposant le thème initial (Ex. 4).

Troisième épisode (*Largo* ♩ = 50). Un glissement à la quarte augmentée (*fadièse-do*) ramène le thème de l'*Evangile* (Ex. 4) aux cors, dans une nuance très douce qui le charge d'une intense expressivité. Il se prolonge par une ligne ondoyante et souple confiée aux quatre cors.

Après un nouveau glissement dans la tonalité de *mi,* le thème principal (Ex. 4) reparaît par deux fois aux trombones à l'unisson, dans une nuance de plus en plus douce.



(1) Le texte de *Miguel Mañara* du poète lithuanien L. Milosz a inspiré à Tomasi une musique de scène, écrite pour la Radio dès 1935, à partir de laquelle il a conçu son drame lyrique en 4 actes, créé à Munich en 1956.

MUSIQUE & CULTURE

3. APOCALYPSE

Le troisième tableau des *Fanfares Liturgiques* est un *scherzo* à la fois effréné et fantastique (♪. = 126, à *6/8*), qui évoque la chevauchée des terribles cavaliers du Jugement dernier.

Il s'ouvre dans une atmosphère tendue sur des appels impétueux des cors (motif ***y***).

Après cette introduction, cors et timbales installent un rythme obsédant de chevauchée.

Le premier thème (Ex. 6) retentit comme une sonnerie de cor de chasse, à laquelle répond un second cor. L'effet est essentiellement obtenu par l'intervalle de quinte qui le caractérise.

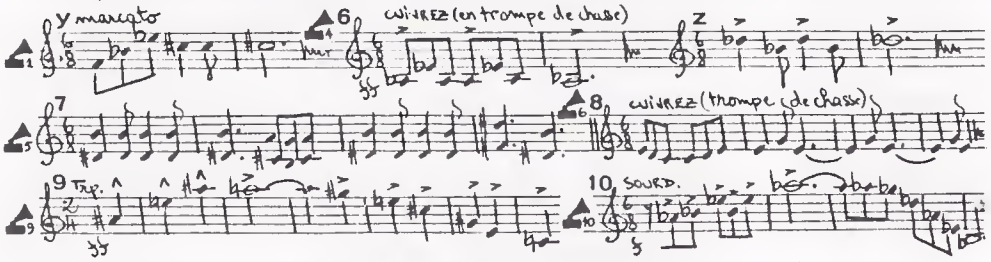
Un second motif **z**, très rythmique et axé sur l'intervalle de tierce, apparaît au premier cor bouché. Ce motif émaille tout le *scherzo* et entretient le rythme trépidant de la chevauchée.

Le second thème (Ex. 7), nettement rythmique, est confié à un duo de trompettes, auquel répond un duo de cors. Le troisième thème, nerveux et axé sur **z** (Ex. 8), apparaît aux cors, avant d'être repris par deux fois à la trompette bouchée (doublée la seconde fois par un cor bouché).

Puis, les trompettes clament une mélodie ample et héroïque (Ex. 9), aux valeurs plus longues et plus régulières (ce quatrième thème tire son essence de la tête du thème de l'*Evangile* : cf. Ex. 4).

A présent, le rythme sauvage de la chevauchée s'intensifie et gagne presque tous les instruments, animé par une caisse claire incisive relayant les timbales.

Sur une trame rythmique mouvementée et de plus en plus tendue, la trompette solo lance à plusieurs reprises un thème accentué et heurté (Ex. 10) que viennent entrecouper le thème héroïque (Ex. 9), surgissant dans le grave aux trombones, et le motif **z**, pour conduire à un crescendo saisissant qui s'apaise un moment, renaît, enfle encore.

Dans le déchaînement rythmique qui nous tient en haleine, jaillissent d'abord le premier thème à la trompette solo, puis la cellule **z** aux cors, pour déboucher finalement sur une brillante péroraison qui termine ce *scherzo* dans le fracas des timbales, de la caisse claire et des cymbales.

4. PROCESSION DU VENDREDI-SAINT

Le *finale*, large et régulier (*Lent* ♩ = 60 ; à *4/4*), contraste avec le rythme agité de l'*Apocalypse*, et évoque la procession nocturne du Vendredi-Saint, à minuit, à Séville.

Après quatre mesures d'introduction confiées à deux tambours voilés et au tam-tam, apparaît le thème de la procession, d'une grave solennité (Ex. 11a). C'est un ostinato rythmique de basse, sur lequel va se fonder l'ensemble de ce tableau. Amorcé par les seules timbales, il semble sourdre du lointain ; il est ensuite doublé par le tuba et le trombone basse.

Les appels répétés des trompettes bouchées annoncent l'approche de la procession. Bientôt nous parviennent des bribes du choral religieux (2e thème qui s'épanouira par la suite à tout l'ensemble), sous la forme d'un motif (Ex. 12a) très expressif, qui apparaît d'abord au 3e cor bouché pour être immédiatement repris avec plus de présence par le 1er cor ouvert.

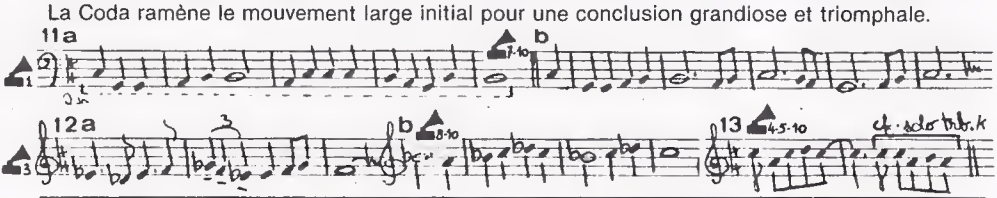
Le troisième motif (Ex. 13), donné par le cor et la trompette à une mesure d'intervalle, n'est autre que la cellule initiale du solo de trombone de l'*Evangile* (cf. Ex. 5 *k*), qui participera obstinément à la marche de la procession.

Le thème obsédant de la procession (Ex. 11a) s'impose avec de plus en plus de vigueur et donne naissance à un nouvel élément, plus mélodique (Ex. 11b), qui sera lui aussi repris en ostinato dans le grave. La longue ascension à laquelle nous assistons est chargée d'une intensité prenante. Voici qu'éclate avec force le thème du choral religieux (Ex. 12b), accompagné par le motif rythmique (Ex. 13) et par le nouveau dessin du thème de la procession (Ex. 11b) à la basse.

A présent la procession semble passer devant nous, dominée par les voix éclatantes des trompettes et des trombones, auxquels répondent par deux fois les cors en clamant le thème de l'*Annonciation* (cf. Ex. 1). Sur l'énergique ostinato initial (Ex. 11a), le nouveau dessin du thème de la procession (Ex. 11b) passe dans l'aigu, aux trompettes, et se combine à la cellule rythmique (Ex. 13).

Après avoir ainsi atteint son paroxysme, le discours musical s'apaise progressivement, et, dans le calme revenu, le motif rythmique (Ex. 13) appelle à la méditation (trompette solo).
La suspension de l'ostinato débouche sur une séquence feutrée et mystique (*Lent* ♩ = 60 ; *5/4, 6/4*), qui présente une dernière variation du majestueux choral, chanté par les seuls cuivres.

La Coda ramène le mouvement large initial pour une conclusion grandiose et triomphale.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88.31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

IONISATION
pour 37 instruments à percussion

Partition : Colfranc Music Publish.Corp., New York

Edgard VARESE (1883-1965)

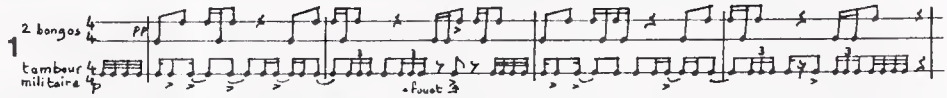
Composé à Paris de 1929 à 1931, *Ionisation* pour 37 instruments à percussion, joués par 13 exécutants (1), est créé le 6 mars 1933 au Carnegie Hall de New York, sous la direction de Nicolas Slonimsky («le premier Ionisateur»), dédicataire de l'oeuvre (2).
Robert Craft, autre interprète célèbre de *Ionisation,*a pu la qualifier de «musique noble, qui exalte celui qui l'entend,» (3). Pour Harry Halbreich (4) ,*Ionisation* est bien la première oeuvre de musique pure pour percussion seule née en Occident et ne se référant à aucun folklore.

Dans cet orchestre de percussions, nous remarquons la présence de deux sirènes, et la prédominance marquée des instruments à sons indéterminés, répartis entre "peaux", "bois" et "métaux"(5):

> 1 grosse caisse très grave, 2 grosses caisses à plat, 1 tambour militaire, 2 caisses roulantes (6), 2 caisses claires (l'une détimbrée), 1 tarole (6), 2 bongos, 1 tambour de basque, 1 tambour à corde ("lion's roar"), 3 blocs chinois, claves cubaines, castagnettes, fouet, guiros cubains, maracas cubaines, 3 tam-tams (clair, grave et très grave), 1 grande cymbale chinoise, 2 jeux de cencerros (cloches de vache), 2 triangles, 2 enclumes, grelots.

Les instruments à sons déterminés sont : le piano, le jeu de cloches et le glockenspiel à clavier. Ils n'interviennent que vers la fin de l'oeuvre, avec le grand tam-tam grave.
La distribution des instruments entre les percussionnistes et les mouvements et jeux sonores dans l'espace qu'elle entraîne témoignent de la recherche de "spatialisation" musicale chère à Varèse.

Ionisation exploite un thème rythmique principal, (tambour militaire, mesure 9) dont l'entraînement irrésistible cache les riches possibilités de variations exploitées ensuite par Varèse :



L'oeuvre est dominée par un tempo : ♩ = 69, dans le cadre très simple d'une mesure à 4/4.Tous les rythmes à 2, 3, 4 et 5 s'y combinent et s'y superposent en de prodigieuses constructions polyrythmiques très éloignées des systèmes répétitifs ou de quelconques références folkloriques.

D'une durée de 6 minutes 1/2, *Ionisation* peut être divisé en cinq phases successives (7) : introduction, " exposition " et exploitation du thème principal, "développement" amenant le deuxième thème, "réexposition", récapitulation et coda. (La coda est plus lente : ♩ = 59).

I- INTRODUCTION (8 mesures)

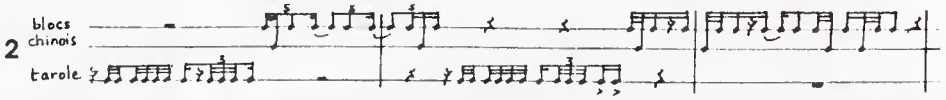
Dans une atmosphère statique et tendue (rythmes indécis des métaux, roulements *ppp* de caisse claire et de cymbale suspendue), les grosses caisses et caisses roulantes présentent une figure rythmique syncopée, relayée notamment par les maracas et le tambour de basque. Dans le même temps, les deux sirènes entament en "canon " leur hurlement en forme de " parabole sonore" (selon l'expression de Varèse). A la mes. 7, le rugissement du tambour à corde introduit un bref crescendo des métaux, qui s'interrompt avec l'arrivée du thème principal.

II- THEME PRINCIPAL (mes. 9, chiffre 1)

Le tambour militaire expose *piano* le 1er thème **A1** (Ex1). On y remarque l'anacrouse et la césure au milieu du thème, soulignée par le fouet et la caisse roulante. Les maracas et cymbales lui donnent une assise (relative) par une ponctuation à 3 temps dans la mesure à 4/4.Les deux bongos dessinent autour du thème un contrepoint rythmique très vivant, sorte de contresujet qui le met en valeur (Ex1). Le thème principal est ensuite « exploité sous tous ses aspects en une prodigieuse polyphonie rythmique» (H.Halbreich) :

• Le retour des sonorités métalliques du début (5 mesures) s'accompagne d'une brève réminiscence des sirènes, suivie de la figure rythmique initiale du thème principal au tambour militaire.

• Soudain, la tarole, alternant avec les sonorités claires des blocs chinois, énonce un second sujet, **A2**, issu du premier (mes. 18, chiffre 3) :



• Accompagné par les grelots, castagnettes et tambour de basque, ce thème « augmente par efflorescences rythmiques» (Slonimsky). Le thème **A1** lui répond aussitôt au tambour militaire, avec son contresujet aux grosses caisses (mes. 21).

• Les bongos varient le thème **A1**, accompagnés d'une "codetta" (8) des blocs chinois et d'une nouvelle figure rythmique au tambour militaire (mes. 23) que l'on retrouvera mes. 69 (les rôles seront alors inversés entre le tambour et les bongos).

• Une intervention brève de la tarole (motif issu de **A2**) annonce la « rupture des liens métriques» par une mesure à 2/4 + 3/8 déséquilibrant le 4/4 principal. Des figures thématiques aux tambour, bongos, maracas et guiro sont conclues par les métaux et les claves en une courte coda à 3/8.

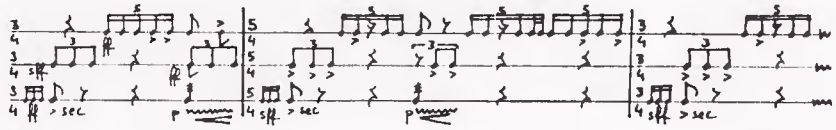
• Une variation du thème principal aux bongos est interrompue par une "codetta" des 3 blocs chinois annonçant le développement, et dont les quintolets anticipent sur le 2ème thème **B.**

MUSIQUE & CULTURE

III- " DEVELOPPEMENT" (mes. 33, chiffre 6)

• Sur un hurlement de la sirène claire et des rythmes irréguliers et asymétriques des peaux, le guiro joue un motif très "en dehors" par ses sonorités frottées très sèches et précises .
Conclu par les grelots et le triangle, ce motif introduit le "climax"(9), le paroxysme sonore de l'oeuvre, qui durera jusqu'à la mesure 50.

• A la mesure 38 (chiffre 7), sur un coup de triangle, les sirènes se taisent et une explosion en crescendo des sonorités de bois et de métal installe un rythme général de triolets de croches, dont émerge un motif très marqué de la tarole et de la caisse claire (issu du thème **A1**), accompagné par les autres caisses et souligné par les castagnettes.

• Le crescendo aboutit, après une grande césure, à une très brève "codetta" des blocs chinois amenant (mes. 44, chiffre 8) un *fortissimo* aux bois et peaux, en dialogue rythmé par le tambour à corde : c'est le thème **B** caractérisé par ses quintolets marqués simultanément par 5 exécutants, son flottement rythmique et son instabilité métrique (mesures à 5/4 et à 3/4) :

IV-"REEXPOSITION" (mes. 51, chiffre 9)

• Avec la très sonore et significative première intervention des enclumes, en triolets fortement marqués, les métaux (gongs,tam-tams, cencerros, cymbales, triangle) réapparaissent, ainsi que les sirènes, ramenant l'indécision rythmique et les nuances étouffées du début.

• Le thème principal **A1** revient en force (tarole et caisse claire), d'abord varié et écourté, accompagné par les maracas. Il est suivi d'une riche combinaison sonore (enclumes, blocs chinois, tambour, caisse claire, grosse caisse), toujours sur un fond doux des métaux.

• Le tambour militaire réexpose intégralement le thème principal (mes. 60, chiffre 11), avec son contresujet aux bongos. Mais cette fois, les sirènes se relaient pour relancer une «expansion de la matière musicale» (Slonimsky), aboutissant rapidement à un "fracas métallique" sur un saisissant point d'orgue (mes. 65). Le decrescendo du hurlement des sirènes précède la phase finale de l'oeuvre, celle de l'"ionisation" de la matière musicale.

V- RECAPITULATION ET CODA (mes. 66, chiffre 12)

• En 4 mesures, deux explosions sonores des peaux, renforcées par les castagnettes et le fouet, séparées par un brusque *pianissimo,* conduisent, après un rugissement du tambour à corde, à une mesure à 4/4 *fortissimo* amenant le retour du thème **A1** au tambour militaire.

• Le thème principal (mes. 70) est cette fois entouré de nouvelles figures rythmiques aux blocs chinois, castagnettes, maracas et enclumes ; il est accompagné, aux bongos, du motif donné mes. 23 par le tambour militaire. Les sirènes l'ornent d'un crescendo bref débouchant sur une brusque cassure (mes. 72) : un silence de presque tous les instruments, sur lequel la tarole joue un motif *pianissimo,* hésitant, servant de brève transition avant le thème **B.**

• Le 2ème thème **B** est réexposé *fortissimo,* varié et tronqué, par les peaux et les bois en dialogue (mes. 73). A ce moment, la matière musicale paraît finir de se désagréger.

• **Coda** (mes. 75, chiffre 13) : soudain, c'est l'entrée inattendue et lumineuse des instruments à sons déterminés : piano, glockenspiel à clavier et cloches, soutenus par le grand tam-tam grave. Dans un tempo ralenti, la coda étire solennellement ses résonances métalliques amplifiées et complétées par les accords et les *clusters* (10) du piano, des cloches et du glockenspiel qui forment une sorte de "diffraction sonore". Les sirènes et le tambour à corde se font encore entendre, ainsi que des motifs "résiduels" aux blocs chinois, tarole et caisses claires. Le thème principal reparaît furtivement à plusieurs reprises (tambour militaire voilé) sans rompre le climat de solennité, avant le decrescendo final où meurent les dernières résonances.

---

(1) Avec l'autorisation de Varèse, les " Percussions de Strasbourg" interprètent *Ionisation* à 6 exécutants seulement.
(2) N. Slonimsky est l'auteur d'une analyse fort pertinente de l'oeuvre, approuvée par Varèse, et dont une traduction française est donnée dans le *Varèse* d'Odile Vivier (Ed. du Seuil, coll. "Solfèges"). Nous en reprenons ici quelques points essentiels.
(3) cité dans Fernand Ouellette : *Edgard Varèse,* Ed. Seghers, 1966.
(4) Georges Charbonnier : *Entretiens avec Edgard Varèse, suivis d'une étude de son oeuvre par Harry Halbreich,*Ed. Pierre Belfond, 1970.
(5) cf. diapositives MC D4807 et disque MC 3011 pour la présentation des instruments à percussion.
(6) *caisse roulante* : tambour sans timbre, plus grave que la caisse claire.
tarole (ou tarolle) : petit tambour avec timbre, plus plat et plus aigu que la caisse claire.
(7) Précisons que Slonimsky et Halbreich voient chacun 4 parties dans l'oeuvre, le premier intégrant implicitement notre "développement" à la 3ème partie, et le second à la 4ème partie.
(8) " codetta" : motif très bref servant de conclusion à une phrase ou un épisode, ou de transition (Slonimsky)
(9) *climax* (du grec *klimax* : échelle): «terme final de l'évolution naturelle d'une formation végétale» (Dict. Larousse). Le terme de *climax* est quelquefois employé en musique pour désigner le paroxysme de tension d'une oeuvre.
(10) *cluster* (ou"tone cluster") : "grappe" de notes conjointes attaquées simultanément, avec la main,l'avant-bras ou le coude, sur les instruments à clavier dans la musique contemporaine à partir de Henry Cowell et de John Cage.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

HYPERPRISM (1922-1923)

Edgar VARESE (1883-1965)

Après *Amériques* (1920) et *Offrandes* (1921), Varèse compose *Hyperprism* (1922-1923), donné en première audition à New York le 4 mars 1923, sous sa direction. « Il y eut une bataille formidable dans la salle. Et en Amérique on ne se donne pas de petites gifles : on cogne les poings fermés. Ensuite on a flanqué les gens dehors, et l'on a tout repris du début... » (E.V.). Rejouée l'année suivante, l'œuvre provoqua des réactions toujours aussi excessives, délirantes ou furieuses et grossières.

On sait qu'Edgar Varèse était fasciné par la décomposition de la lumière. A propos d'*Hyperprism,* il devait déclarer : « Le point de départ, c'est la 4e dimension, le côté prismatique. Je ne conçois la musique que comme la projection du son organisé, des rayons de sons, comme il y a des rayons de lumière, avec une sensation de prolongation et de voyage dans l'espace. »

On considère généralement *Hyperprism* comme la première œuvre de musique spatiale, dans laquelle les sons donnent l'impression de suivre des trajectoires dans l'espace et « se situent dans un univers sonore en relief » (O. Vivier). « Ma musique se meut par mouvements de plans et de masses sonores variant en intensité et en densité. Quand ces sons entrent en collision, il en résulte des phénomènes de pénétration ou de répulsion. Certaines transmutations prennent place sur un plan. En les projetant sur d'autres plans, l'on crée une impression auditive de déformation prismatique... » (E.V.).

Hyperprism est une œuvre courte (4 à 5 mn), destinée à un petit orchestre d'instruments à vent, une sirène et 16 instruments à percussion :

— flûte (alternant avec le piccolo), clarinette en *mib,* 3 cors en *fa,* 2 trompettes en *ut,* 2 trombones (1 ténor et 1 basse),

— caisse claire, tambour à corde (dit en anglais « *lion's roar* » à cause de sa sonorité), tambour indien, grosse caisse (grave), tambour basque, grande cymbale chinoise, 2 cymbales, tam-tam ou gong (très graves), triangles, enclume, fouet, 2 blocs chinois (aigu et grave), crécelle, grande crécelle, grelots.

Instruments à vent et percussion sont ici traités comme deux groupes distincts qui se complètent, s'affrontent ou s'estompent l'un devant l'autre.

« J'emploie ces instruments (de percussion) à une hauteur définie et fixe pour faire un contraste de sonorités pures... L'emploi de sons purs en musique agit sur les harmoniques comme le fait le prisme de cristal sur la lumière pure. Cette utilisation les irradie en mille vibrations, variées et inattendues. »

On notera dans cette œuvre l'utilisation de toute la gamme des intensités (du *mp* au *sfff*) ainsi que les variations de mouvement (de *très calme* à *très agité*) et les différents effets rythmiques. En étudiant attentivement sa structure, on constate qu'*Hyperprism* est construit tout entier à partir d'une cellule de base, qui n'est autre que la note-pivot *do dièse,* précédée d'une appogiature formée d'une note très rapide ou le plus souvent d'un groupe de plusieurs « petites notes ». Tenue, répétée sur différents rythmes, cette note passe d'un instrument à l'autre et donne ainsi naissance à une sorte de *Klangfarbenmélodie* qui n'est en fait qu'un développement de cette cellule unique. D'après Varèse lui-même, cet obsédant *do dièse* serait le mugissement de la sirène d'un bateau entendue à New York, qui lui aurait rappelé la longue et déchirante plainte d'un train qui siffla une nuit de son enfance.

On distingue 9 sections dans ces quelques minutes de musique « d'une fabuleuse richesse et d'une variété étonnante » (H. Halbreich).

Section 1 (*mes. 1 à 19*) — Un triolet de croches, formé par les entrées successives de 2 cymbales, du tam-tam et de la grosse caisse, introduit l'œuvre dans une nuance *fff.* La résonance de ces instruments est immédiatement renforcée par l'âpre sonorité du tambour à cordes en crescendo, qui précède, à la 3e mesure, le *do dièse* fortissimo du trombone ténor muni d'une sourdine, tandis que la mesure suivante présente l'une de ses appogiatures (*ex. 1*). Ce *do dièse* est ensuite repris par le premier cor, le trombone ténor, les 3 cors, puis la flûte et la clarinette. Cette note unique, qui se propage peu à peu, telle une onde, aux différents instruments, donne bien cette impression de décomposition du spectre lumineux suggérée par le titre.

A la 5e mesure paraît l'intervalle harmonique fondamental de toute l'œuvre, la septième majeure, formée par le *do dièse* et la tenue du *ré grave* au trombone basse, et qui, après un passage tendu souligné par des halètements de trompettes débouche sur un accord *fff* de neuf sons, au-dessous duquel on reconnaît le trio initial (*ex. 1*) avec adjonction de la crécelle (*).

(*) *Pour J. Mahoum, cette œuvre est non seulement atonale, mais aussi dodécaphonique si l'on admet qu'« il n'y a pas de série unique de 12 sons préalable à la composition de l'œuvre... mais qu'il existe, de façon évidente à l'analyse, une complémentarité du total chromatique entre 2 sections successives » (les sons manquants dans une section se retrouvant dans la section suivante).*

2e section (*mes. 20 à 30*) — La vibration *pp* du tam-tam introduit un expressif solo de flûte qui se déroule sur un accompagnement fluide et discret des percussions « *étouffées* » (tambour indien, grosse caisse, 2 cymbales, tambourins, caisse claire) (*ex. 2*).

Le passage s'achève par une septième majeure (*sib-la* entre la clarinette, la petite flûte et les 2 trompettes), soutenue par la percussion devenue très riche. Un trémolo crescendo brisé net, « *sec* », interrompt brutalement cette section.

3e section (*mes. 31 à 39*) — La mélodie « *très en-dehors* » du 1er cor (*ex. 3*) s'appuie sur un passage homophonique « *pesant* » des cuivres et de la percussion séparée en 2 groupes (tambour indien, grosse caisse, tambourin, 2 cymbales étouffées, d'une part, et caisse claire, grande cymbale, tam-tam, fouet, d'autre part).

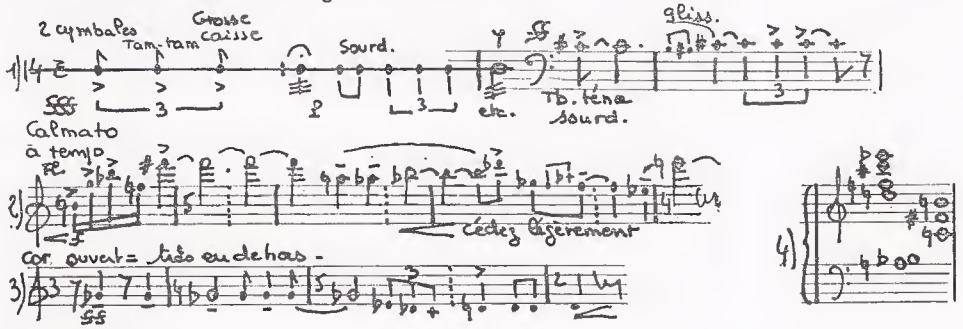
4e section (*mes. 40 à 48*) — Cet épisode polymélodique pour vents seuls est souvent considéré comme le plus intéressant de l'œuvre. Après une entrée en strette des trompettes, flûte, 2 trombones, clarinette et 2e trompette, s'ajoutent les 3 cors (*mes. 43*) avant que ne se fasse entendre un accord de 9 sons extrêmement tendu, dans une nuance *ppp* (*ex. 4*). Au passage noté « *mosso* » (*mes. 46*) chaque instrument est fortement individualisé, grâce à une même note ou un même rythme, dans une sorte d'ostinato mélodique ou rythmique.

5e section (*mes. 49 à 62*) — Les vents cèdent la place à une puissante percussion qui emprunte certains de ses éléments rythmiques à la 3e section. La très brève intervention de la clarinette et des 2 cors, qui s'inspire des motifs très personnalisés déjà entendus (*mes. 46*), annonce le retour légèrement varié de l'ostinato rythmique et mélodique de la section précédente, brièvement ponctué à son tour par la percussion *ff*.
La fin de cet épisode reprend certains éléments entendus lors des 1re et 2e sections : indications de tempo « *moderato* », triolets des 2 blocs chinois, emploi de la crécelle en contre-temps, de la sirène, de la note-pivot...

6e section (*mes. 63 à 68*) — Le solo du trombone ténor, qui tourne autour des 2 notes-pivots, *fa et fa dièse,* est soutenu par une percussion rythmique très indépendante. Comme l'indique le « *laughing* » (en riant) noté en fin de phrase, ce passage, dans lequel Robert Craft voyait l'influence du jazz, a un côté finement humoristique.

7e section (*mes. 69 à 76*) — La petite flûte et la clarinette, en unisson rythmique dans l'extrême aigu, sont soutenues par une sorte d'ostinato des 2 blocs chinois. « Ce passage se termine par un véritable hurlement en septième majeure harmonique de la petite flûte et de la clarinette » (J. Mahoum), tandis que la sirène soutient un grand crescendo qui se termine dans la nuance *sfff* et que le *ré demi b* du trombone s'élargit dans un crescendo raccourci mais puissant. Quant aux triangle, enclume, fouet, crécelles et grelots, ils s'exaspèrent jusqu'à la fin de ce passage.

8e section (*mes. 77 à 84*) — La brève détente en pianissimo « *vif, très souple, mystérieux* » d'une percussion légère, tambour indien et grosse caisse, sert de transition vers la :

9e section (*mes. 85 à fin*) — Dans cette coda en force, qui représente le sommet dynamique du morceau, les cors sonnent une dernière fois à l'unisson, dans un rythme qui rappelle celui de la 3e section, et débouchent, tel un faisceau lumineux, sur un éparpillement sonore constitué par les brusques attaques, dans une nuance *ff*, des vents qui rentrent les uns après les autres. L'œuvre se termine sur une longue tenue extrêmement dissonante (septièmes majeures et secondes mineures) de ces instruments, qu'éclairent les vibrations métalliques du triangle, du tam-tam et de la cymbale suspendue sur laquelle roulent « *très serrées* » des baguettes de tambour.

Discographie

- Orch. Symph. Columbia — R. Craft (avec *Densité 21,5, Intégrales, Ionisation, Octandre, Poème électronique*) - CBS - 75.695

Partition

- « Amphion » - 9, rue d'Artois - 75008 PARIS - Tél. 359.15.07

Bibliographie

- *Entretiens avec Edgar Varèse, suivis d'une étude de son œuvre par Harry Halbreich* - Georges Charbonnier - Ed. Belfond (1970)
- *Varèse* - Odile Vivier - Coll. « Solfèges » - Ed. du Seuil
- *E. Varèse : « Hyperprism »* - Jacques Mahoum - L'Education musicale no 168 - 169
- *E. Varèse* - Fernand Ouelette - Ed. Seghers (1966)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

BACHIANAS BRASILEIRAS N°5 (1)
pour soprano et huit violoncelles

Partition (chant et piano) : Ed. Max Eschig, Paris

Heitor VILLA LOBOS (1887 - 1959)

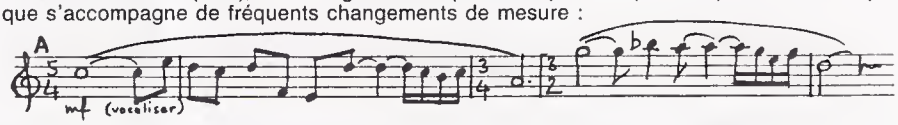
Les neuf *Bachianas Brasileiras,* dont la composition s'échelonne de 1930 à 1945, représentent dans l'oeuvre de Heitor Villas Lobos une remarquable synthèse entre l'esprit de Bach (*Bachianas*) - et, à travers lui, celui de la musique savante européenne - et la tradition folklorique brésilienne (*Brasileiras*), deux pôles fondamentaux de son esthétique musicale. La 5e des *Bachianas,* pour soprano et 8 violoncelles, est la plus populaire des pages du compositeur, notamment sa *Cantilène* initiale. L'oeuvre réunit deux morceaux de caractère très contrasté : une *Aria* (*Cantilena*), composée en 1938, et une *Dansa* (*Martelo*), composée en 1945.

I. ARIA (CANTILENA)

Dans cette pièce, Villa Lobos illustre un poème de Ruth Valladares Corrêa, adoptant pour cela le genre de la *Modinha* (2), type de chansons "blanches" brésiliennes à la ligne vocale souple et expressive. Grand orchestrateur, Villa Lobos obtient des huit violoncelles une extraordinaire variété de sonorités. L'*Aria* est en trois parties **A B A'** ; les parties **A** et **A'** sont vocalisées, sans paroles, enserrant de leurs suggestions poétiques le texte mis en musique dans la partie **B.**

A- Adagio :

- Dans une mesure à *5/4,* les violoncelles en *pizzicato* (3) jouent une introduction de caractère intimiste, installant à la fois une ambiance "à la manière de Bach" par sa basse conjointe descendante et ses doubles croches régulières, et l'évocation des guitares des musiciens de sérénades.
- Sur une basse solidement assise jouée *arco* (3), et tandis que continue le mouvement de doubles croches en *pizzicato,* la voix entre en vocalisant (sur "Ah"), doublée par les premiers violoncelles à l'octave inférieure (*arco*), sur une ligne mélodique très expressive (thème ***A***) dont la liberté rythmique s'accompagne de fréquents changements de mesure :



Dans cette admirable cantilène, aujourd'hui universellement célèbre, Villa Lobos réussit le prodige de concilier la fidélité à l'esprit de Bach - tant dans la mélodie que dans son accompagnement - et l'expression de toute la "mélancolie chantante" de l'âme brésilienne.

- Après un *allargando,* le chant se fait plus passionné, s'élevant vers l'aigu dans la nuance *forte.*
- Un nouvel *allargando* amène une transition instrumentale de trois mesures.
- Le 1er violoncelle solo reprend seul le thème ***A***, remplaçant la voix (4). Il conduit cette fois à une conclusion dans le ton principal (*la* mineur).

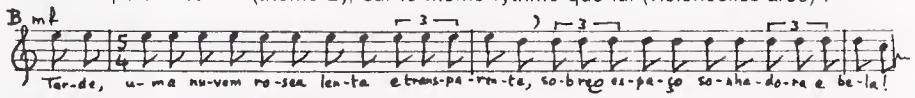
B- Più mosso :

Cette partie centrale plus agitée met en musique le poème lui-même de Ruth Valladares Corrêa, dont nous vous proposons la traduction suivante :

Au soir, une nuée rosée, lente et transparente
s'étire dans l'espace, rêveuse et belle.
Doucement, la lune apparaît dans l'infini
se faisant belle au soir,
comme une douce demoiselle qui s'apprête en rêvant,
ardemment désireuse de se rendre belle.

O Nature, crie au ciel et à la terre !
Les oiseaux font taire leurs chants plaintifs.
Elle reflète dans la mer toute sa richesse...
Douce lumière de la lune qui se réveille à présent,
cruelle nostalgie qui rit et pleure !
Au soir, une nuée rosée lente et transparente
s'étire dans l'espace, rêveuse et belle.

- De nombreuses dissonances (frottements au demi-ton, accords augmentés) accompagnent le chant en notes répétées sur *mi* (thème ***B***), sur le même rythme que lui (violoncelles *arco*) :



- Une montée au mouvement plus serré («Elle crie au ciel...») aboutit à un sommet sur le mot «Natureza», annonçant le *climax* (5) du morceau.
- *Grandioso* : toujours en notes répétées, la mélodie s'élance passionnément vers des points d'orgue aigus. Avec solennité, elle exprime l'intensité du sentiment de tristesse contenu dans le texte (cette «cruelle nostalgie qui rit et pleure»), sur un accompagnement dissonant (mêmes accords qu'au début de la partie **B**) et polyrythmique (combinaison de 2 et 3 notes par temps).
- Le chant, redescendant vers le grave par paliers, retrouve le calme mais en conservant la nuance *forte.* Il finit sur des notes répétées (*la*), désolées, reprenant la première phrase du poème.

A'- Tempo primo :

- Une mesure de transition (*Liberamente*) ré-introduit le thème ***A*** : la cantilène revient, identique au début, mais chantée cette fois *pianissimo,* comme un souvenir qui s'estompe.
- La conclusion a lieu sur la tonique (*la*) dans la nuance *triple piano.*

(1) Villa Lobos, considérant les neuf *Bachianas* comme un tout, demanda que l'on conserve le pluriel même lorsque l'une de ces pièces est prise seule.
(2) cf. fiche historique *La musique brésilienne.*
(3) *pizzicato* : en pinçant la corde - *arco* : avec l'archet.
(4) Ce passage, ainsi que les 3 mesures qui le précèdent, peuvent être omis dans l'exécution.
(5) *climax* : terme employé en musique pour désigner le moment où est atteint le maximum d'amplitude sonore et de tension musicale au cours d'un morceau.

MUSIQUE & CULTURE

II. DANSA (MARTELO)

Dans ce second volet, mettant en musique un poème de Manuel Bandeira, Villa Lobos s'inspire d'un type particulier de chansons du Nord-Est brésilien, le *Marteau,* sur un rythme binaire répétitif très marqué. Il évoque la région de Sertão de Cariri (6) citée par le grand poète brésilien :

Irerê, mon oiseau de Sertão de Cariri, mon compagnon,
Où est ma guitare? Où est mon amour? Où est Maria?
O triste sort d'un guitariste chanteur !
Ah ! Ton sifflet est la flûte qui m'accompagne.
Car ta flûte du sertão quand elle siffle,
Ah ! On en souffre sans le vouloir !
Ah ! Ton chant vient du fond du sertão
Ah ! Comme une brise qui ramollit les coeurs ! Ah!
Ah ! Irerê ! Laisse aller ton chant ! Chante plus !
Pour nous rappeler le Cariri !

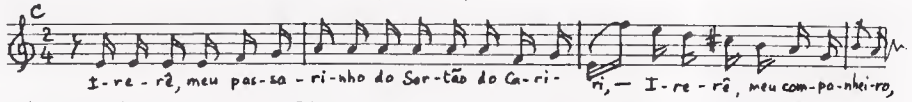
(*) noms d'oiseaux.

Chante, Cambaxirra (*) chante, Judirte (*) !
Chante, Irerê ! Chante, la souffrance de Patativa (*) !
Bemtevi (*) ! Maria, réveille-toi, c'est le jour.
Chantez vous tous, oiseaux du sertão,
Bemtevi et Sabia (*) !
La! Lia! La! Lia! La! Lia! La! Lia!
Eh ! Sabia, chanteur de la forêt !
La! Lia! La! Lia! La! Lia! La! Lia!
Eh ! Sabia de la forêt souffrante !
Votre chant vient du fond du sertão
Comme une brise qui ramollit les coeurs.

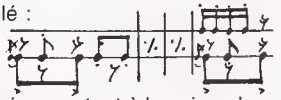
La *Danse* adopte elle aussi une forme tripartite **A B A** (le retour de **A** s'effectuant cette fois sans modification). La tonalité d'ensemble est *do* majeur. Villa Lobos alterne de façon caractéristique tension et détente par des phrases en débit rapide aboutissant sur des tenues (référence folklorique), et par le jeu des nuances et des variations de tempo.

A- Allegretto :

- Les violoncelles introduisent le morceau par 4 mesures très rythmées en notes répétées, accentuant l'octave diminuée *mi dièse – mi,* évoquant quelque forêt de cactus emplie d'oiseaux.
- La voix entre sur un thème vif, annoncé par les 1ers violoncelles, syllabique et dansant, qui serait inspiré par un véritable chant d'oiseau (thème **C**) :



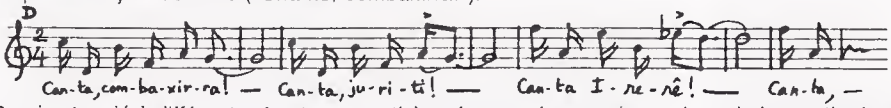
- Les interrogations pressantes («Où est ma guitare ?...») aboutissent sur un *mi* aigu («Maria»), suivi de motifs descendants traduisant avec humour le "triste sort" du guitariste sans guitare.
- L'évocation de la flûte ramène une tenue sur le *mi* aigu, attaqué par deux fois par un saut ascendant, les violoncelles continuant leur mouvement de doubles croches.
- Un brusque *Lento,* ralenti, traduit les paroles «On en souffre sans le vouloir».
- Le retour au *Tempo primo* (mouvement initial) a lieu sur des tenues exclamatives («Ah !») atteintes par mouvement de quarte et suivies de sautillantes cascades de quartes descendantes («Ton chant vient du fond du sertão»).
- La Coda de la partie **A** invite avec force et expression l'oiseau à chanter encore par des tenues de plus en plus aiguës, atteignant le *la* et soulignées par de grands accords. Sous la dernière d'entre elles, les violoncelles adoptent un rythme syncopé endiablé :
- Une transition instrumentale en crescendo exploite ce rythme, de l'aigu au grave.



B- Poco meno mosso (*Un peu moins vite*) :

Cette partie centrale est la plus suggestive au niveau des chants d'oiseaux, tant à la voix qu'aux instruments, tout en restant très dansante.

- Un rythme modifié (issu de la transition) aux basses introduit un nouveau thème, sur des intervalles distendus, aux 1ers violoncelles (thème ***D***), aussitôt repris par la voix en accents remplis d'une irrépressible joie de vivre («Chante, combaxirra!»).



Repris et varié à différentes hauteurs, ce thème joyeux s'accompagne de variations rythmiques aux violoncelles, riches et vivantes. Un ralenti conduit au passage suivant, encore plus animé.

- Dans un tempo un peu plus rapide, de nouvelles injonctions à chanter, à l'adresse des oiseaux ("Bemtevi", "Sabia"), scandent de longues tenues. Les violoncelles accompagnent sur un nouveau motif incisif, formé d'accords de septièmes parallèles en doubles croches répétées; ils alternent jeux *pizzicato* et *arco* par groupes de 4 mesures. Cet accompagnement, qui imite d'étranges pépiements et caquetages, continue seul, faisant transition avec le passage suivant.
- Alors que l'accompagnement en accords de 7èmes se poursuit *pianissimo,* un peu ralenti et agrémenté de basses en triolets, le soprano rentre sur un nouveau motif joyeusement imitatif, illustrant à merveille le passage du texte en onomatopées et la phrase suivante « Eh, Sabia !...».
- Un deuxième énoncé de ce motif "oiseau" aboutit sur un *fa* aigu, descendant par un glissando euphorique sur le *do*, tenu. L'accompagnement continue seul comme précédemment.
- Les instruments s'arrêtent soudain sur l'accord dissonant *do dièse - fa - sol - si,* sur lequel la voix reprend le rythme du thème **C,** mais sur une seule note («Votre chant vient du fond du sertão») accompagnée de rythmes en triolets. Les instruments finissent seuls sur l'unisson de *mi.*

A- Tempo primo :

Cette partie reprend exactement la section initiale. Après la dernière tenue de la voix, la pièce s'achève sur un *do* attaqué par tous les exécutants.

(6) Le *Sertão de Cariri* est une région très sèche, semi-désertique, du *Nordeste* brésilien, et l'on ne peut traduire le nom commun *sertão* qui en est issu.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite
32.5/12 Imprimerie spéciale de l'Editeur

cf le texte des 4 poèmes.

C

Les Quatre Saisons : Le Printemps

Antonio VIVALDI (1678 - 1741)

Les Quatre Saisons ouvrent le recueil *Il Cimento dell'armonia e dell' invenzione op.8*, paru à Amsterdam vers 1725. Vivaldi, en voulant «peindre» les saisons, suivant la vogue naturaliste du XVIIIe s, s'appuie sur quatre sonnets probablement de sa plume, dont il résume des passages à l'intérieur même de la partition.

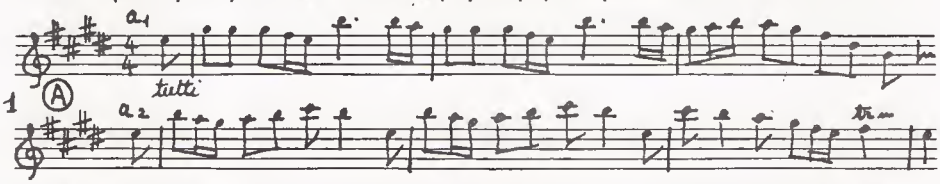
Le *Concerto a cinque* prend ici la forme du *Concerto pour violon soliste et orchestre* en trois mouvements (*Vif — Lent — Vif*). L'orchestre est un quatuor à cordes, comprenant les 1ers et les 2es violons, les altos et une basse continue constituée par les violoncelles et la contrebasse et complétée par les accords du clavecin. Dans les épisodes où le violon principal ne joue pas une partie soliste autonome, il se joint au tutti et double la partie des 1ers violons.

En raison des nombreuses similitudes formelles entre les 4 concertos qui composent l'oeuvre et qui correspondent chacun à une saison, seul *Le Printemps* fera l'objet d'une analyse détaillée.

1er mouvement

Le printemps et la fête éclatent dans un *Allegro* en *mi* majeur, à *4/4*. Selon l'habitude de l'époque, la forme est un Rondeau assez libre, dans lequel les *tutti* correspondent aux refrains et les *soli* aux couplets.

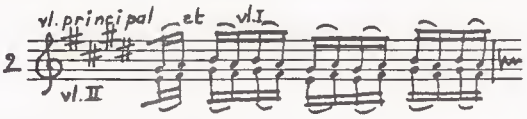
1. Le 1er mouvement s'ouvre sur le thème principal A que son allure décidée et optimiste a rendu justement célèbre. Ce caractère enjoué est lié à ses élans en anacrouse et à sa pulsation régulière marquée par la basse sur la tonique *mi*. Il se divise en 2 motifs principaux, dont le second a2, syncopé, s'imposera comme le vrai refrain :



2. Le premier couplet illustre *Le Chant des oiseaux* (1). Véritable petit chef-d'oeuvre de musique imitative, il est confié à 3 violons seuls jouant dans l'aigu. Notes répétées piquées, trilles, mordants, gammes rapides, forment un joyeux concert basé uniquement sur l'accord parfait de *mi* majeur.

3. A son retour, le refrain se limite à l'exposition du motif a2 (3 mes.).

4. 2ème couplet : *Les sources coulent* (1). Sur des notes répétées en croches de la basse continue et des altos, les violons font entendre des ondulations régulières : Une brève coda aboutit à l'accord de dominante *si* majeur.



5. C'est alors que revient le motif a2 du refrain en *si* majeur (3 mesures).

6. *L'orage* (1) éclate ensuite dans le troisième couplet, alternant *tutti* et *soli*. Le tonnerre déroule ses trémolos de triples croches à l'unisson dans le grave, tandis que les éclairs font fuser de vives gammes ascendantes aux violons. Puis le violon principal fait entendre des motifs nerveux en arpèges brisées. Ce *solo* virtuose est interrompu 3 fois par les trémolos de l'orchestre, imposant des modulations par chromatisme ascendant, pour finalement conclure cet épisode dans la sombre tonalité de *do dièse* mineur.

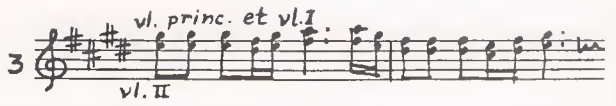
7. Le refrain a2 reste en *do dièse* mineur.

8. 4ème couplet : sur un *mi* tenu à la basse, nous retrouvons *Les chants d'oiseaux* (1) en entrées successives des 3 violons. Un trille du violon principal annonce le retour au calme et les trois violons concertent à nouveau en broderies et en trilles.

9. Cet épisode s'enchaîne directement à la Coda, qui utilise une version transformée de a1 pour ramener triomphalement la lumineuse tonalité initiale de *mi* majeur (ex.3).

(1) Indication figurant sur la partition

MUSIQUE CULTURE



(non descriptif) fait entendre des motifs en doubles croches liées par deux dans l'aigu, avant de s'enchaîner à la conclusion. Celle-ci n'est autre que le motif principal (a2), donné *forte* puis *piano*, dans un effet à la fois simple et poétique.

2e mouvement : *Largo e pianissimo sempre,* en *do dièse* mineur, à *3/4*

Le ton de *do dièse* mineur se fait ici contemplatif et rêveur, ce qu'accentue Vivaldi en supprimant la basse continue. *Les murmures du feuillage* (1) sont traduits par un doux balancement en tierces des violons (ex.4). *Le chien qui aboie* (1) est rendu par un motif iambique (alternance note brève - note longue) répété aux altos (ex. 5).

Cet ensemble soutient une admirable mélodie en valeurs longues, évoquant *Le chevrier qui dort* (1). Celle-ci se divise en deux longues phrases, la première modulant à la dominante (*sol dièse* mineur) et la seconde revenant dans le ton principal. Le génie mélodique du *Prêtre Roux* se déploie ici dans toute sa simplicité et son efficacité expressive.

3e mouvement *: Danza Pastorale. Allegro* en *mi* majeur à *12/8*

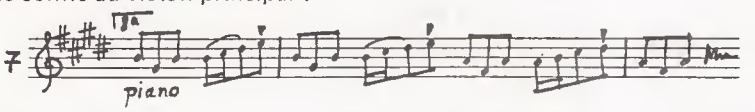
Une alternance libre de refrains et de couplets anime encore ce dernier mouvement. Le côté pastoral de la musette est traduit dans les refrains par un «bourdon» (2) en quinte tenu par la basse et les altos.

1. Le thème principal A est une Sicilienne à *12/8* confiée aux violons :

La combinaison de la nuance *forte* et du jeu avec sourdine confère une sonorité particulière à ce thème, comme si, cachés dans le bois, nous assistions à cette danse de nymphes et de bergers...

2. Le 1er couplet est réservé au violon principal, accompagné par un violoncelle solo. On voit apparaître des croches égales suivies d'un motif assez modulant qui aboutit en *do dièse* mineur.

3. Le retour de **A** a lieu dans cette tonalité. Il subit bientôt des transformations qui affectent autant la stabilité de la basse que la tranquillité du rythme de Sicilienne. De nouveaux motifs apparaissent, plus lyriques. Ce refrain varié se termine en *si* majeur.

4. Le second couplet s'enchaîne aussitôt. Soutenus par le violoncelle solo et le clavecin, le violon principal et le 1er violon solo dialoguent d'abord sur des motifs assez capricieux, où abondent les doubles cordes. Ensuite, on retrouve le bourdon initial sur lequel les deux instruments reprennent un motif en ♩. descendantes issu de la fin du refrain. Le couplet se termine par un long passage où les violons I et II, auxquels se joint ensuite l'alto, accompagnent en note répétées un nouvel élément mélodique confié au violon principal :

5. Le refrain revient *forte* en *mi* majeur. Soudain Vivaldi en reprend le motif initial en mineur (le climat devient plus sombre), avant d'en faire un long développement.

6. Le 3e et dernier couplet est consacré au violon solo et s'appuie sur une tenue de la dominante *si* à la basse. Toujours en *mi* mineur, il débute par un chromatisme ascendant, suivi par des intervalles assez tendus, puis des motifs plus rassurants qui amènent au refrain final.

7. Le refrain A conclut la pièce dans la tonalité de *mi* majeur retrouvée.

(2) Bourdon : Dans la musique folklorique, son grave tenu pendant toute la durée d'un morceau, le plus souvent redoublé à la quinte (vielle à roue, cornemuse)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE —15 rue Hechner— F 67000 STRASBOURG Tél. : (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

SINFONIA L'OLIMPIADE
Ouverture à l'Italienne

Antonio VIVALDI
(1678-1741)

Cette *Sinfonia* servait d'ouverture à l'opéra *Olimpiade* de Vivaldi, donné en 1734 au Théâtre San Angelo de Venise.

A cette époque, il n'y avait pas encore de liens thématiques entre l'*Ouverture* et l'*Opéra* ; pour cette raison, cette ouverture, et toutes celles du même genre, sont souvent données seules au concert.

Elle adopte le plan de l'*Ouverture à l'italienne,* pratiquée dans presque toutes les ouvertures de Vivaldi (Trois mouvements : 1° **allegro** - 2° **andante** - 3° **allegro moderato).**

Elle est écrite pour orchestre à cordes, le rôle principal étant dévolu aux violons.

1er mouvement : allegro (4/4)

Dès les premières mesures on est frappé par le caractère brillant des cordes qui scandent la tonique (DO) et la dominante (SOL), en opposant les nuances *forte* et *piano,* pour aboutir à un repos sur cette dominante de DO majeur.

Après les 5 mesures où Vivaldi expose ce thème simple et gai, un jeu entre les divers instruments s'entame, alimenté bien sûr, par cette idée **A.**

A est d'abord modifié dans sa mélodie (**A 1**), puis dans son rythme (**A 2**), dans sa tonalité enfin, jusqu'à se transposer — après insistance des basses sur RE et SOL — dans le ton de SOL majeur. Comme au début de cet allegro, on réentend **A,** mais en sol majeur. Cette tonalité va bientôt se muer, par modulations successives, en MI mineur (relatif du ton de SOL). C'est d'ailleurs juste avant cet arrêt sur un point d'orgue que l'on retrouve des formules de virtuosité chères à Vivaldi.

Succédant à ce développement central (germe du développement de la symphonie classique), une réexposition courte, suivie d'une *Coda* clôt ce premier mouvement dans le ton initial de DO majeur, et avec les mêmes oppositions de nuances qui animaient le début de cet allegro et lui donnaient son équilibre.

2e mouvement : andante (4/4)

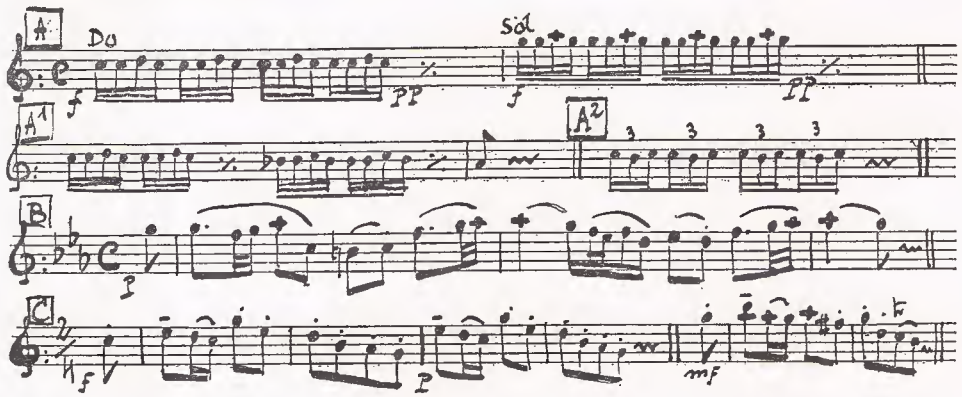
Le mouvement lent de cette *Sinfonia* est particulièrement beau. Un grand calme et une facilité d'écriture, propre à Vivaldi, se dégagent de cette partie. Elle est articulée en deux volets assez semblables (**B**), si ce n'est que le premier progresse de DO mineur à MI bémol majeur, alors que le second commence et termine en DO mineur après quelques modulations médianes.

Les premiers violons ont un rôle essentiellement mélodique, ils évoluent comme un soliste très libre, avec aisance et infiniment de délicatesse. Les ornements et la richesse des rythmes employés concourent à cette impression de grande liberté rythmique.

3e mouvement : allegro moderato (2/4)

Ce dernier mouvement est brillant et dansant. Ici aussi deux parties : la première allant de DO majeur à SOL majeur, la deuxième — qui sera la dernière étape de la *Sinfonia* — commence en SOL majeur pour clore en DO majeur, ton initial de l'œuvre. Ces deux parties (**C 1** et **C 2**) ont la caractéristique d'être reprises chacune.

Le motif (**C**) est lancé sur une anacrouse et revêt ainsi une grande légèreté soulignée par l'articulation de la mélodie et par l'opposition des *forte* et *piano* que l'on avait déjà constatée dans l'allegro initial. Une fois encore les violons ont un rôle chantant prépondérant.

Par son esprit dansant et sa légèreté, par les reprises de la mélodie, ce dernier mouvement présage le « rondo ».

Cette SINFONIA est le type même de la *symphonie primitive* calquée sur l'*Ouverture à l'italienne* tripartite.

Janny COUSSINET

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG

Carl Maria von WEBER (1786-1826)

INTRODUCTION

Circonstances de composition

En 1824, le théâtre londonien du Covent Garden commande un opéra à Weber sur un texte anglais de James Robinson Planché : *Obéron*. Ce livret avait été tiré du poème épique de Wieland, lui-même inspiré d'une légende médiévale française, celle de Huon de Bordeaux, qui avait déjà été empruntée par Shakespeare pour le *Songe d'une nuit d'été.*

Conscient de la gravité du mal qui le mine, Weber accepte malgré tout de se mettre au travail, tenté par un sujet qui convient on ne peut mieux à son imagination créatrice et à son génie poétique. Il n'hésite pas à se rendre à Londres pour se lancer courageusement dans l'étude de la langue anglaise et pour mettre au point les dernières répétitions de son œuvre.

La première d'*Obéron* a lieu le 12 avril 1826, au Covent Garden, sous la propre direction de l'auteur, et connaît un triomphe mémorable. Trois jours auparavant, Weber venait d'en achever l'ouverture !

L'argument

Obéron, le roi des Elfes, s'étant pris de querelle avec sa femme Titania, se promet de ne plus la revoir jusqu'au jour où deux amants, animés d'une passion pure et fidèle, auront racheté à ses yeux l'inconstance féminine. Un couple idéal vient remplir ce vœu : le Chevalier Huon de Bordeaux, envoyé à Bagdad par Charlemagne, et la Princesse Rézia, la fille du Sultan. L'intrigue est animée par le sylphe Puck, qui, agissant sur l'ordre d'Obéron, fait surgir les épreuves dont les amants devront triompher. Mais Puck remettra au Chevalier un cor magique dont le seul son dispersera ses ennemis et sonnera l'heure de la victoire.

Caractéristiques de l'œuvre

Dans cette œuvre, son dernier opéra, considéré comme son testament musical, Weber n'a pu continuer l'évolution vers le drame lyrique dont *Euryanthe* avait marqué une étape décisive. Lié par la commande du Théâtre du Covent Garden, il a conçu *Obéron* dans le style du semi-opéra anglais de l'époque de Purcell où l'essentiel du déroulement de l'intrigue dramatique revenait au dialogue parlé. Il envisageait d'ailleurs, dès son retour en Allemagne, de remanier sa partition et de la convertir en véritable opéra. La mort, survenue à Londres dans la nuit du 5 au 6 juin 1826, ne lui en laissa malheureusement pas le temps. Car, si l'incohérence du livret et les longueurs du dialogue nuisent à l'effet théâtral, il n'en reste pas moins que la musique surpasse ces inconvénients par sa fantaisie et sa richesse d'inspiration, par sa radieuse allégresse et sa féerique beauté, par sa rythmique pleine d'entrain et par la diversité de ses coloris. Dans son ouvrage *A travers chants*, Berlioz écrivait : « Le surnaturel dans *Obéron* se trouve si habilement combiné avec le monde réel, qu'on ne sait précisément où l'un et l'autre commencent et finissent et que la passion et le sentiment s'y expriment dans un langage et avec des accents qu'il semble qu'on n'ait jamais entendus auparavant... Cette musique est essentiellement mélodieuse. La mélodie s'y exhale des voix et des instruments comme un parfum subtil qu'on respire avec bonheur, sans pouvoir tout d'abord en déterminer le caractère. »

L'OUVERTURE

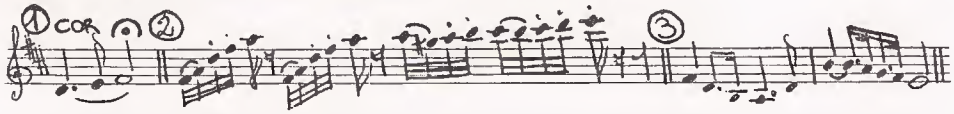
Ecrite selon le même principe expressif inauguré dans celle du *Freischütz*, l'ouverture d'*Obéron*, par son contenu poético-musical, constitue une véritable synthèse de l'œuvre tout entière. A ce propos, Max Von Weber, le fils du compositeur a écrit : « Chaque image du drame s'y reflète : le monde des elfes et des esprits, la pompe et la fierté des mœurs chevaleresques, le combat ardent de l'amour contre l'esclavage, la force des éléments, la séparation et la mort. »

En face, cette ouverture, déjà considérée par Wagner comme un chef-d'œuvre, ouvre un horizon infini et mystérieux, peuplé d'esprits aériens ; puis naissent peu à peu, comme issus d'un lent éveil, les thèmes qui éclateront à l'orchestre et exprimeront dans l'action dramatique la fantasmagorie, l'héroïsme, l'amour.

ANALYSE

L'ouverture débute par un simple appel du **cor** *(Ex. 1)* : c'est le cor magique **(1)** du roi des Elfes, Obéron. Il introduit un *Adagio sostenuto,* en *ré majeur,* de facture harmonique et orchestrale déjà pré-impressionniste (dont se souviendront Berlioz, puis Debussy), qui dégage une atmosphère féerique évoquant l'univers mystérieux et irréel des esprits de

la forêt. Sur les suaves harmonies des **Cordes**, apparaît le motif des elfes (2), dessin vaporeux et aérien des **Bois** en *staccato*. Puis c'est une douce marche aux **cors** et aux **trompettes**, ébauche du thème héroïque du Chevalier Huon, sur le rythme de laquelle les **violons** enchaînent une mélodie souple et légère *(Ex. 2)* qui sillonnera la partition sous des aspects divers. Une ample phrase *legato*, d'une poignante intensité dramatique s'élève aux **violoncelles** *(Ex. 3)* pour conclure cette introduction.

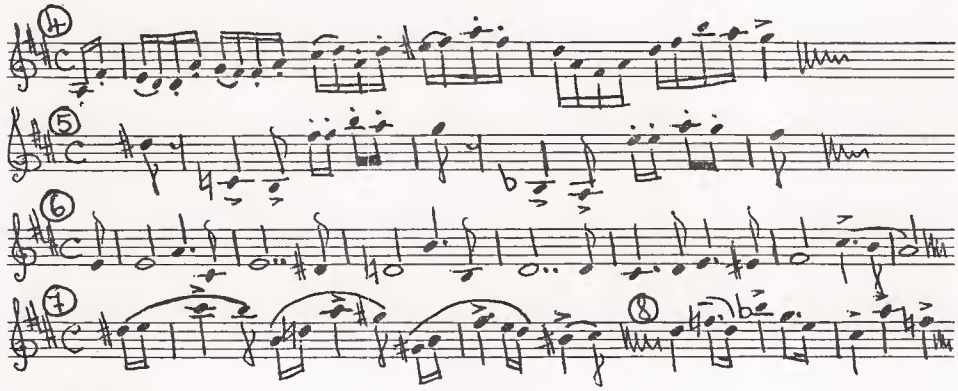


Tel un coup de baguette magique qui du domaine des esprits nous plonge à présent dans le monde réel, un accord sec et *fortissimo* de tout l'orchestre nous entraîne dans un *Allegro con fuoco* éblouissant.

Le premier thème *(Ex. 4)*, une vigoureuse arabesque des **violons**, représente le Comte Huon et évoque l'ardeur chevaleresque du jeune héros. Ce thème (3), de facture très classique, se divise en deux périodes, suivies d'un motif énergique *(Ex. 5)* offrant une figure rythmique diversement exploitée.

Véritable *leitmotiv*, l'intervention du **cor** magique *(Ex. 1)* alterne d'abord avec le motif des elfes en valeurs augmentées, puis conduit à la mélodie (4) tendre et rêveuse que chante la **clarinette** solo *(Ex. 6)*. C'est avec une teinte de nostalgie que les **premiers violons** reprennent ce thème, expression de l'amour pur du chevalier pour Rézia, avant de s'enflammer progressivement avec la participation de tout l'orchestre et d'exposer un énergique et jubilant chant d'amour *(Ex. 7)*.

Dans un développement central, bref et fougueux, réapparaissent les principaux thèmes de l'*Allegro*. Le thème initial *(Ex. 4)* est développé sur une pédale de dominante. Sur la rythmique du second thème *(Ex. 6)*, s'élève le motif mystérieux, à la fois malicieux et autoritaire, qui illustre le personnage de Puck *(Ex. 8)* ; il module par quintes descendantes de *ré mineur* en *mi mineur* où il est accompagné d'un contrepoint en notes conjointes des **premiers violons**. Une cadence de ces derniers, ramène le thème tendre et rêveur *(Ex. 6)* aux deux **hautbois**, en *do majeur*, puis, au cours d'une succession de modulations, en *fa dièse majeur*, et une dernière fois dans l'aigu, aux **flûtes** dans la tonalité de *ré majeur*, qui amorce la réexposition du thème initial *(Ex. 4)*.

Une brillante coda termine l'ouverture dans une vibrante exaltation du grand thème lyrique de l'amour et de la fidélité *(Ex. 7)*, qui s'épanouit en un éclatant *tutti* d'orchestre, soutenu par un rythme de galop obstiné. Il est repris trois fois avant de servir finalement de conclusion à cette fascinante page symphonique.

Discographie

— *INTEGRALE :* Kubelik, Chœurs et Orch. Symph. Radio Bavaroise - DG 2709.035.

— *OUVERTURES :* Karajan, Orch. Philh. Berlin - DG 2530.315 *(Abu-Hassan, Euryanthe, Freischütz, Obéron, Peter Schmoll, « Le Maître des esprits »).*

---

1) Il apparaîtra à de nombreuses reprises au cours de la partition, notamment au premier acte, lors de la poétique « vision » de Rézia, invoquant le secours d'Huon, puis au cours du final du même acte ; au troisième acte, dans la ritournelle du chœur des esclaves et dans le final...
2) L'apparition des elfes qui, dans un murmure capricieux et tendre, éveillent Obéron, se situe au début du premier acte, dans le jardin du Palais du roi des elfes.
3) Ce thème est issu de l'important *quatuor* du deuxième acte qui réunit les deux couples des maîtres et des serviteurs : Huon et Rézia, Sherasmin et Fatime, et dont l'élément thématique principal est le motif de Puck (*Ex. 8*).
4) Notons que ce motif était initialement l'air du chevalier Huon que Weber a remplacé, à Londres, à la demande du créateur du rôle.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

Anton WEBERN (1883-1945)

EVOLUTION CREATRICE DE WEBERN

Nous nous bornerons ici à énumérer les principales étapes de cette évolution telles qu'elles ressortent des synthèses faites par Robert Craft et Pierre Boulez :

Op. 1 et 2 (1908) : débuts encore pris dans l'univers tonal
manifestation de ce goût de la rigueur typiquement webernien.

Op. 3 et 4 (1907-1909) : dépassement du système tonal avec des lieder d'après des poèmes de Stefan George.

Op. 5 à 7 (1909-1910) : prédilection pour la *petite forme* (« non pas seulement parce que *courte*, mais parce que *concentrée* à un si haut degré qu'elle ne peut supporter un long développement dans le temps par suite de la richesse des moyens employés et de la poétique qui les gouverne » P. Boulez).
Les *Quatre Pièces pour violon et piano* (op. 7) ne durent que 4'15".

Op. 9 à 11 (1911-1913) : Ces œuvres aboutissent à une sorte de « raréfaction musicale », à une brièveté et à une concentration allant aux limites de l'audible.

Op. 13 à 16 : époque de transition consacrée uniquement à des œuvres vocales et avec laquelle se termine la période de maturité pré-sérielle commencée avec l'op. 7.

Op. 17 (1924) : adoption de la méthode de composition à *douze sons* dite *méthode sérielle ;* la première audition de ces *Trois Lieder populaires religieux* pour chant, violon, alto, clarinette, clarinette basse, n'eut lieu qu'en 1953.

Op. 18 et 19 (1925-1926) : application stricte de la méthode sérielle telle que vient de la codifier Schoenberg.

Op. 20 à 24 (1927-1934) : établissement du véritable avenir de la technique sérielle ; dépouillement très poussé ;
dans la Symphonie op. 21, écrit P. Boulez, « on se trouve face à une conception où caractères sériels, forme classique, rigueur de l'écriture préclassique se trouvent combinés dans un mélange unique, jetant les fondements d'un langage totalement dégagé de références ».

Op. 26 à 31 (1935-1943) : période d'élargissement des expériences précédentes et de l'univers conquis ;
il parvient au sommet des recherches de toute sa carrière dans trois ordres : celui de la variation, celui de l'écriture contrapuntique et celui de l'idéal sériel.

SON ŒUVRE

La production de Webern est peu nombreuse si l'on ne tient pas compte des manuscrits non édités, retrouvés après la mort du compositeur et qui sont en quantité presque aussi importante que les 31 *opus* du catalogue « officiel ».

La lecture de ce catalogue nous apprend que Webern a laissé peu d'**œuvres symphoniques** (5 en tout) et que l'essentiel de ses compositions se partage entre la **musique de chambre**, avec 8 partitions, des **œuvres vocales** (Cinq canons sur des textes latins et 11 séries de lieder avec accompagnement de piano ou d'un petit ensemble instrumental) et des **œuvres chorales** : chœur *a cappella* op. 1 - 2 *Lieder* pour chœur mixte, celesta, guitare, violon, clarinette, clarinette basse, sur des poèmes de Gœthe op. 19 - *Das Augenlicht* (La lumière des yeux) pour chœur mixte et orchestre, op. 26 - 2 *Cantates* pour chœur et orchestre, op. 29 et 31.

Notons enfin qu'il n'a écrit qu'une seule œuvre pour instrument soliste : *Variations* op. 27 pour piano, et qu'il a orchestré le *Ricercar* nº 2 de l'*Offrande Musicale* de J.-S. Bach et les *Danses allemandes* de Schubert.

SIX PIECES POUR ORCHESTRE (Opus 6)

L'année 1910 se signale par un certain nombre de compositions qui constituent une étape dans l'évolution propre des auteurs ou qui témoignent de l'évolution générale des idées. Il est ainsi de *L'Oiseau de Feu* de Stravinsky (1), de la *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt (2), du *Chevalier à la Rose* de Strauss (3), des *Six Pièces pour orchestre* de Webern.

Webern avait alors 27 ans. Il avait déjà assimilé l'enseignement schoenbergien et scellé les bases de sa propre personnalité. Avec les *Quatre Pièces* pour violon et piano, les *Six Pièces* pour orchestre (Op. 6) marquent chez le musicien le début de l'aboutissement de la **petite forme** et de la **Klangfarbenmelodie** (mélodie de timbres).

Dans la **Klangfarbenmelodie**, innovée par Schoenberg dans la troisième de ses *Cinq Pièces pour orchestre* (1909), une ligne mélodique, quelques notes, voire une seule note, un accord, sont confiés à plusieurs instruments qui se relaient constamment pour

(1) (2) (3) Cf. fiches Série 19 nº 1 - Série 16 nº 9 et Série 19 nº 2

varier sans cesse la couleur sonore, alors que dans le langage classique, les compositeurs confiaient à un instrument une mélodie, une phrase dont la continuité était assurée par un timbre unique.

Quant à la **petite forme**, elle réside, chez Schoenberg, dans le refus des reprises, des répétitions, des longs développements, en réaction contre les débordements symphoniques des post-romantiques (Bruckner, Mahler, Strauss). « Ne faites jamais ce qu'un copiste peut faire à votre place », disait-il à ses élèves. Il s'agit donc de ramener les formes traditionnelles à des petites dimensions. Webern exploite la **petite forme** en des pièces d'une extrême brièveté et réussit « à exprimer un roman en un soupir » (Schoenberg).

Seule œuvre où Webern a employé un orchestre très fourni, les *Six Pièces* sont aussi « l'une de ses rares œuvres véritablement expressionnistes. Comme chez Schoenberg et Berg, écrit André Boucourechliev (*Disques CBS*), chacune de ces pièces crée un climat dramatique surtendu, lourd de pressentiments, où se nouent en un instant des progressions hallucinantes, où éclatent des orages mortels... Cette expression se concentre à l'extrême dans le geste lui-même comme dans la durée », sans atteindre à la rigueur, à la sobriété et à la concision des œuvres ultérieures (la pièce n° 3 pourtant n'a que huit mesures).

Mais si la pensée musicale est ici particulièrement condensée, les *Six Pièces* sont également remarquables par l'emploi de la fameuse **Klangfarbenmelodie.** L'élément mouvant, celui qui apporte le renouvellement et perpétue le discours, c'est la **couleur instrumentale**, portée d'un musicien à l'autre, changeante presqu'à chaque note, dans un registre, très réduit d'harmonies et de rythmes » (André Boucourechliev). Visant « à la transparence de la musique de chambre », Webern recherche rarement les effets de masse et préfère utiliser les instruments en solistes. Cela explique l'image que Robert Craft a donnée de la perception de sa musique en comparant sa technique de l'orchestration à un tableau électronique lumineux dont les flots s'allument sporadiquement ».

Voici quelques formules adoptées par Webern et relevées par Robert Craft : la flûte et la trompette dans le grave ; les délicates piqûres du célesta ; le tuba et la harpe dans le grave ; une corde solo contre l'ensemble des cordes (cité par Cl. Rostand) ; emploi fréquent des sourdines aux cuivres et aux cordes.

La première audition eut lieu à Vienne, le 31 mars 1913, sous la direction de Schoenberg à qui est dédié cet *opus 6.* Remaniée en 1928, la partition se présente donc sous deux versions dont voici la distribution instrumentale :

Version 1913	**Version 1928**
4 flûtes (ainsi que 2 piccolos et 1 flûte alto)	2 flûtes
2 hautbois, 2 cors anglais	2 hautbois
4 clarinettes et 1 clarinette basse	3 clarinettes
2 bassons et 1 contrebasson	2 bassons
6 cors, 6 trompettes, 6 trombones, 1 tuba	4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba
2 harpes, célesta, 3 timbales, percussion, cordes	1 harpe, célesta, percussion, cordes

Les six pièces portent les titres suivants que nous indiquons dans leur traduction française (entre parenthèses les titres de la version de 1928) : 1. *Assez animé* (Lent) ; 2. *Animé* (Animé) ; 3. *Doucement animé* (Modéré) ; 4. *Lent, marche funèbre* (Très modéré) ; 5. *Très lent* (Tès lent) ; 6. *Doucement animé* (Lent).

Elles sont devenues un classique contemporain ; « c'est qu'en effet Webern, explique Pierre Boulez, n'a jamais été aussi séduisant, et il ne le sera peut-être jamais autant ; car le charme baroque — au sens stylistique de ce mot — émanant de ces pièces constitue un phénomène tout à fait transitoire dans l'œuvre de Webern qui tiendra son effort vers une rigueur non moins belle, mais moins directement intelligible... Aucune agressivité dans la sonorité, mais au contraire, sauf cas exceptionnel, douceur et transparence sont les qualités déterminantes » des opus 5 et 6.

Discographie : Robert Craft - CBS. S 75 467 avec Schoenberg *(Musique d'accompagnement op. 37)* et Berg *(Trois pièces op. 6)*

CONCLUSION

Concluons avec Henry Barraud que l'univers sonore de Webern, « si étrange qu'il puisse apparaître, si décharné dans sa substance, si purement abstrait, recèle beaucoup plus de poésie, de sensibilité, de qualité expressive qu'on ne peut en discerner si l'on y pénètre pour la première fois...

Le sentiment mélodique reste présent dans sa musique, mais c'est une présence impalpable, un parfum léger circulant à travers un réseau de sons ténus qui se déploie dans tous les sens, comme une toile d'araignée où le soleil allume des gouttes de rosée. »

« Etant le seul des trois musiciens de l'Ecole de Vienne, ajoute-t-il, qui ait véritablement mené jusqu'au bout l'entreprise de créer un nouveau monde sonore, Webern est aussi le seul en qui de très jeunes musiciens, avides d'espaces inconnus, aient vu, dans les années d'après-guerre, celui qui leur éclairait la route. »

A. JUNGBLUT

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE. 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

Das Berliner Requiem

(UNIVERSAL Edition nº 16 630)

Kurt WEILL
(1900-1950)

Le *Berliner Requiem (Requiem berlinois)* a été composé en novembre et décembre 1928, à la suite d'une commande passée par la Radio allemande à différents compositeurs de premier plan (dont Hindemith, Schreker, Hauer). Il a connu trois versions successives. La première, qui s'ouvrait sur la mélodie pour basse solo *Vom Tod im Wald* datant de 1927, n'a jamais été exécutée. Weill, en effet, avait décidé de remanier l'œuvre pour sa création à la Radio de Francfort le 22 mai 1929. Finalement, le *Berliner Requiem* connut sa version définitive en 5 numéros après une nouvelle révision en 1930/31. Seule cette dernière version fut éditée. L'œuvre porte en sous-titre *«Petite cantate pour ténor, baryton, chœur d'hommes (ou trois voix d'hommes) et orchestre d'instruments à vent».*

Les textes utilisés par Weill ont été choisis, en collaboration avec Bertolt Brecht, dans différents recueils de l'écrivain, notamment dans son *Hauspostille* de 1927. Leur choix semble avoir été déterminé par le désir de marquer le dixième anniversaire de deux événements plus ou moins liés:

— la fin de la guerre 1914-18 avec des textes sur le soldat inconnu (nºs 4 et 5);

— le meurtre de Rosa Luxembourg, militante spartakiste et pacifiste, par un groupe paramilitaire d'extrême droite. Cette précision appelle une remarque: en effet, dans la première édition, Weill avait demandé expressément que soit maintenu à côté du texte du nº 3, *Martyre «Ici repose la vierge»*, un autre texte (ne nécessitant que de légères modifications de prosodie): *Grabschrift 1919 «Die rote Rosa schon lang verschwand» (Epitaphe 1919 «La rouge Rosa est disparue depuis longtemps»).*

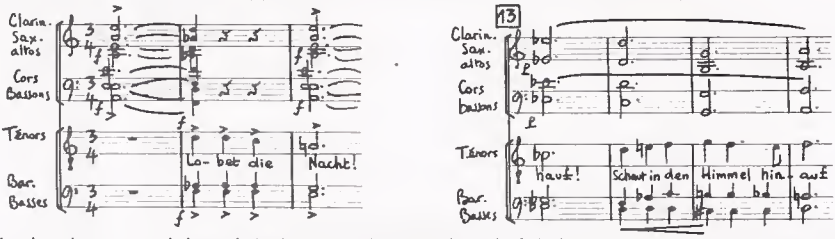
Kurt Weill s'est lui-même expliqué sur ses intentions en composant cette œuvre: «Le titre *Le Requiem berlinois* ne s'entend en aucun cas ironiquement, au contraire nous voulions tenter de témoigner sur la mort, de ce que ressent à ce sujet l'homme de la grande ville. L'ensemble est une suite de chants funèbres, plaques commémoratives et épitaphes, donc quelque chose comme un Requiem profane» (1929). Il n'empêche que la première connut plusieurs ajournements en raison d'objections d'ordre politique ou religieux avancées par l'un des comités responsables de la censure radiophonique. L'œuvre ne fut diffusée qu'une seule fois et ne fut retransmise par aucune autre station allemande.

1. Grosser Dankchoral *(Grand choral d'action de grâces)* pour chœur et vents

Le texte de Brecht comporte quatre strophes de quatre vers. Weill utilise une forme en deux parties presque symétriques, dans lesquelles on retrouve les strophes qui constituent des sections ouvrant sur le mot *Lobet (Louez).*

On distingue donc deux parties A et A' divisées en deux sections *a* et *b.*

● La pièce s'ouvre sur un vigoureux accord (une quinte La-Mi étagée sur trois octaves aux bassons, saxophones et clarinettes, avec les cors faisant une octave Mi-Mi). Le chœur scande par deux fois: *Lobet die Nacht! (Louez la nuit)* en commençant toujours sur la seconde du sous-groupe de deux mesures constituant ici la carrure. L'accent est donc mis sur *Nacht* jusqu'à la troisième fois (mesure 7) où, le texte enchaînant *(«... die Nacht und die Finsternis»: ... la nuit et l'obscurité),* la phrase musicale se fait plus longue avec des carrures de trois mesures. On ne peut qu'admirer l'aisance et la subtilité avec lesquelles Weill traite le texte de Brecht, cette façon de laisser à découvert le mot *Finsternis* et surtout le dernier membre de la phrase: *die euch umfangen! (qui -la nuit et l'obscurité - vous entourent).*



Un dernier accord de quinte (mesure 11) conclut à la fois la première partie de la section *a* et ouvre la seconde sur les mots: *Kommet zuhauf! (Venez en foule).* Ici les blocs sonores que constituaient les accords des vents laissent la place à un contre-chant linéaire accompagnant les paroles *Schaut in den Himmel hinauf (Regardez dans le ciel là-haut).*

Cette première section s'achève sur les mots: *Schon ist der Tag euch vergangen (Déjà le jour vous a quittés).*

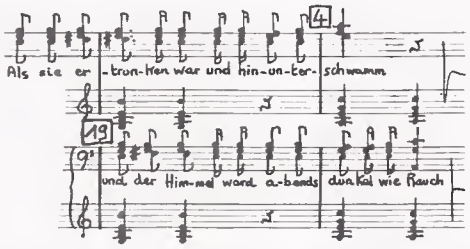
Avec la deuxième strophe (section *b*) nous retrouvons le caractère initial scandé du mot *Lobet,* ponctué de nouveau par des blocs harmoniques aux vents mais de densité plus épaisse (les trompettes et les trombones entrent en jeu) et de durée plus brève. Les enchaînements entre le groupe constitué par les vents et le chœur se font plus resserrés avec une ébauche de commentaire apparaissant aux anches (mesures 22 et 24).

MUSIQUE & CULTURE

● La seconde partie ouvre mesure 39 sur les accords du début. C'est essentiellement au niveau de l'orchestration que Weill introduit des modifications dans un tissu musical qui, par ailleurs, reste quasiment identique à celui de la première partie.

Mesures 39 et suivantes, renforcement des blocs harmoniques par l'ajout des trompettes et des trombones; mesures 52 et suivantes contre-chant linéaire aux cuivres seuls au lieu du mélange anches-cors précédent (mesure 13). On pourrait multiplier les exemples.

2. Ballade «Vom ertrunkenen Mädchen» *(Ballade «De la jeune fille noyée»)* pour chœur et guitare

Comme pour le *Grosser Dankchoral* le texte est divisé en quatre strophes et Weill utilise le même type de forme en deux parties presque identiques, divisées en deux sections correspondant aux strophes. Il est intéressant de comparer, justement, la façon dont le compositeur répète la même musique sans la répéter vraiment textuellement. Ceci vient à la fois du souci de ne pas lasser et de la nécessité absolue de couler le texte dans la musique. Nous prendrons comme éléments de comparaison le début et la réexposition mesure 19 (troisième strophe):

«Quand elle fut noyée et descendit (en flottant)»
«et le ciel était le soir sombre comme de la fumée»

3. Marterl [1] «Hier ruht die Jungfrau *(Martyre «Ici repose la vierge»)* pour ténor solo, chœur, vents et banjo

Ce numéro illustre parfaitement le talent de Kurt Weill à s'emparer d'une forme musicale tout à fait banale (cela faisait hurler certains critiques de l'époque) pour la plier à ses fins. Il s'agit ici d'une valse *(Andante moderato)* dans l'esprit de celles que l'on joue au cirque pendant les numéros de trapèze volant. A priori, une telle «musiquette» ne semble guère appropriée dans un Requiem, surtout avec des paroles destinées à commémorer une jeune morte. Mais c'est justement ce décalage entre l'esprit faussement simplet de la musique (qui n'est d'ailleurs pas dénuée d'une certaine mélancolie nostalgique surtout grâce au saxophone) et le sens du texte de Brecht qui renforce l'impact de celui-ci et fait toute la réussite de ce morceau.

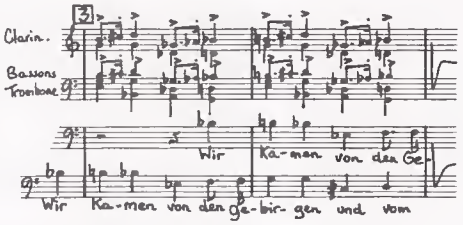
La pièce est construite de façon toute classique avec des phrases de huit mesures divisées en deux fois quatre mesures, avec une anacrouse. Elle débute par une introduction de deux phrases, la première confiée au saxophone alto relayé ensuite par la clarinette avec une orchestration légèrement étoffée (tenues du basson et des cors, mesures 9 et suivantes):

4. Erster Bericht über den unbekannten Soldaten *(Premier récit sur le soldat inconnu)* pour ténor, chœur, vents, timbales et percussions

Dans ce numéro, le compositeur renonce momentanément à l'écriture verticale et homosyllabique qu'il avait adoptée jusque-là pour les chœurs au profit d'une écriture serrée de type canonique.

Il s'agit d'une marche *(Moderato assai)* de caractère assez brutal qui, après une courte introduction, débute par un canon à deux voix: *Wir kamen von den Gebirgen... (Nous sommes venus des montagnes...).*

Une seconde section chantée par le ténor solo (mesure 10) se rapproche du style récitatif. A partir de la mesure 19, le tutti du chœur revient au style harmonique homosyllabique utilisé dans les numéros précédents. Jusqu'à la fin cette écriture alternera avec les solos du ténor.



5. Zweiter Bericht über den unbekannten Soldaten *(Second récit sur le soldat inconnu)* pour baryton solo, six anches, deux cors et orgue (ou harmonium)

On peut retrouver dans ce 5e numéro les trois types de chant utilisés par le passé dans les cantates: récitatif (indiqué d'ailleurs expressément par le compositeur), arioso et air. La référence à quelque chose de connu (ici la cantate si familière aux Allemands, particulièrement ceux de culture luthérienne) crée également, comme nous l'avions déjà souligné à propos de la valse du n° 3, une distance entre la musique apparemment sereine et ce texte d'une violence contenue tout intérieure mais qui n'est pas sans menace:

«Sein Gesicht war lebendig wie das eure (Son visage était vivant comme le vôtre)
Bis es zerschmettert wurde und nicht mehr war...» (Jusqu'à ce qu'il ait été écrasé et ne fût plus...)

(1) Le suffixe «l» exprime un diminutif d'affection intraduisible.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG - Strasbourg

Suite pour instruments à vent de l'Opéra de Quat'sous

(UNIVERSAL Edition nº 9712)

Kurt WEILL
(1900-1950)

La Suite d'orchestre tirée de l'*Opéra de Quat'sous* reprend sept numéros musicaux de la partition et fait intervenir un ensemble réduit d'instruments à vent: 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 saxophones altos, 1 saxophone ténor (le même instrumentiste jouant aussi le saxophone soprano), 2 bassons, 2 trompettes, 1 trombone, 1 tuba, qu'accompagnent banjo (partie prévue aussi pour guitare et bandonéon), timbales, batterie et piano. Au fil des pages de ce chef-d'œuvre du genre, on retrouve tous les éléments qui concourent à la réussite de l'*Opéra de Quat'sous*: les mélodies simples et originales, les rythmes vigoureux et obsédants, l'ingéniosité de l'orchestration volontairement dépouillée, l'inspiration du blues et du jazz, le ton faubourien et le style «populiste», l'esprit sarcastique et grinçant, le souffle contestataire, le raffinement de l'écriture, le contenu émotionnel, le découpage en numéros parfaitement isolés...

1. Ouverture

Les accents véhéments et obstinés de l'*Ouverture* font penser à «l'étrange puissance d'envoûtement» que ressentait Vuillermoz à l'écoute de la musique de Weill. Un motif très marqué, clamé par les Bois et les Cuivres que soutiennent les timbales, s'impose tout au long de cette page et donne matière à un commentaire conçu comme une parodie de développement contrapuntique et confié successivement au saxo alto et au basson, à la trompette et au saxo alto, au trombone et à la clarinette, aux flûtes, aux clarinettes et aux saxos.

2. La complainte de Mackie Messer

Le thème de la *Complainte* est un des airs les plus célèbres de l'œuvre. C'est une phrase musicale très *swing,* ornée par différents contre-chants rythmiques et mélodiques successifs qui finissent par se superposer. Elle apparaît d'abord au trombone solo bouché que relaye le saxo ténor, puis passe aux saxos que viennent renforcer flûtes et clarinettes, la phrase conclusive étant reprise par la trompette bouchée.

Voici le plan de ce morceau (cf. Musique à l'école nº 11: *démarche pour une écoute active § d - Audition*):

(MOTIF SECONDAIRE)	THEME PRINCIPAL			(MOTIF SECONDAIRE)	THEME PRINCIPAL		
	1re période	*2e période*	*reprise 2e période*		*1re période*	*2e période*	*reprise 2e période*
(16 mesures)	*(8 mesures)*	*(8 mesures)*	*(8 mesures)*	*(16 mesures)*	*(8 mesures)*	*(8 mesures)*	*(8 mesures)*
ⓐ trombone	ⓐ trombone	ⓐ saxo ténor		ⓐ saxos	ⓐ saxos, flûtes, clarinettes	ⓐ trompette (sourdine)	
CR 1 clarinettes saxos	CR 2 trompettes basson	CR 2 piano		CR 1 tromp. basson	CR 2 tromp. basson	ⓖ saxo ténor	
				CC 1 clarinettes	CC 2 piano		
				CC 2 piano			

ⓐ = mélodie (thème) CR 1 CR 2 = contre-chants rythmiques CC 1 CC 2 = contre-chants mélodiques ⓖ = deuxième voix

3. La chanson «Au lieu de»

Par deux fois, un couplet plutôt heurté, tendu, précède le refrain, qui installe en contraste un rythme très allant de *tango* par ses notes répétées marquant les quatre temps de la mesure et par le jeu caractéristique du tom. Le thème *(ex. A)* est d'abord confié à la voix expressive du trombone; il revient ensuite aux saxos pour se prolonger aux Bois dans l'aigu, et finit par rester en suspens sur les accords du piano.

4. Ballade de la bonne vie

Dans ce *fox-trott* sautillant et entraînant, en mi majeur, la science orchestrale de Weill révèle son raffinement et son habileté. Le premier motif, détaché et léger, aux rythmes serrés, est exposé par le piano; il reviendra ensuite aux clarinettes, puis aux flûtes. Le second motif, plus ample et plus lié *(ex. B)*, soutenu par des interventions nerveuses de la caisse claire, fait appel à différents solistes, choisis essentiellement pour leur couleur sonore: le saxo alto, la clarinette, la trompette, le trombone avec sourdine.

5. Chanson de Polly

C'est une cantilène très tendre et sentimentale, dont le style de valse lente et l'insistant dessin des croches de l'accompagnement évoquent la musique des orgues de Barbarie.

Après une introduction méditative, la clarinette chante, dans l'extrême douceur, une mélodie dépouillée *(ex. C)* sur un accompagnement en arpèges brisés de la guitare (ou de la harpe) et sur les contretemps des flûtes. L'orchestre s'étoffe un moment lors de la reprise du thème à l'octave par la flûte solo. Puis le saxo alto et la clarinette se relayent pour une phrase conclusive qui s'éteint aux confins du silence.

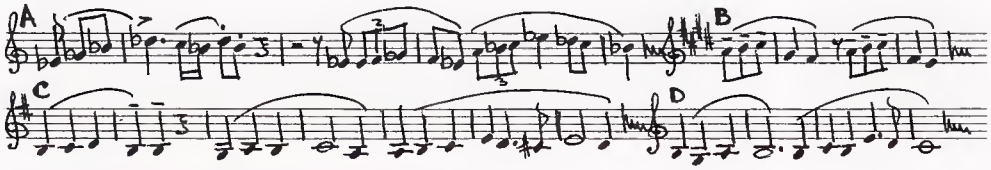
5a. Tango - Ballade

Avec un sens très sûr du rythme et de la couleur orchestrale, Weill développe un *tango* lancinant écrit dans la pure tradition de la musique de variétés. La rythmique spécifique du *tango* est fermement marquée par le piano, le tuba, le bandonéon et la batterie, ainsi que par les interventions très «jazz» des trompettes bouchées. Par deux fois, le thème *(ex. D)* donne matière à un chaleureux solo, du saxo alto d'abord, puis de la trompette. Il revient une ultime fois aux saxos soprano et alto dans une subite et surprenante modulation.

6. Chanson des canons

Charleston emporté et fougueux, la *Chanson des canons* est menée par la voix incisive des trompettes bouchées et par les saxos auxquels est confié le thème principal. La conception de l'orchestration, très complète, se rapproche ici de celle des grandes formations de jazz, par la répartition en pupitres instrumentaux: saxos + Bois, Cuivres, section rythmique, et par le jeu dynamique decs chants et contre-chants menés par ces différents pupitres.

7. Final

Le *Final,* relativement long, est conçu comme un pastiche du choral classique en forme de baisser le rideau. Commencé dans l'extrême douceur avec la clarinette solo sur un ostinato rythmique du tom, il s'achève en apothéose dans tout l'éclat des Cuivres et des Bois réunis. Weill semble se délecter d'un effet de désagrégation latente de la tonalité créé par d'habiles dissonances.

Bibliographie - Discographie

- ✧ Suite d'orchestre pour instruments à vent de *L'Opéra de Quat'sous* (avec *Mahagonny Songspiel*), London Sinfonietta, dir. David Atherton - DG 2530 897.
- ✧ *Die Dreigroschenoper* (L'Opéra de Quat'sous) avec Lotte Lenya, Chœur et Orch. Berlin, dir. Brückner-Rüggeberg - CBS 77.268 (2 disques).
- ✧ Coffret DGG 2740 153 (3 disques) *Mahagonny Songspiel, Kleine Dreigroschenmusik, Pantomime, Vom Tod im Wald, Berliner Requiem, Violinkonzert, Happy End,* London Sinfonietta, dir. David Atherton.
- ✧ *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny) avec Lotte Lenya(*), les chœurs et l'orchestre du NDR, dir. Wilhelm Brückner-Rüggeberg. CBS 77341 (3 disques).

Signalons aussi l'excellent enregistrement de chansons et airs originaux tirés de *L'Opéra des Gueux* de Pepusch, par Patrizia Kwella et Paul Elliott, The Broadsise Band, dir. J. Barlow - HARMONIA MUNDI France HM 1071.

A notre connaissance, il n'existe aucun ouvrage en français sur Kurt Weill. En allemand on lira *Ausgewählte Schriften* (herausgegeben von David Drew). Ed. Suhrkamp, 1975.

Sur Bertolt Brecht, on consultera avec Profit: *B.B.* de Martin Esslin, Ed. 10/18, 1971; *B.B.* L'ARC n° 55, 1973; *B.B.* OBLIQUES nos 20-21, 1979.

(*) Lotte Lenya, la femme de Weill, a enregistré la majorité des œuvres de son mari.

informations musique et culture

stages MUSIQUE CULTURE saison 1982-83 (* = en Alsace: *Maison Régionale de la Musique)*

- **Cycles complets en pédagogie musicale active,** animés par Jos Wuytack:
  1er degré: Paris 11-12-13 décembre 82; Strasbourg 5-6-7 février 83*
  2e degré: Paris 26-27-28 février 83; Strasbourg 28-29-30 mai 83*
  3e, 4e, 5e degrés en 1983-84
- **Pédagogie de la voix** avec Emmanuelle Huret, du 12 au 15 mai 83*
- **Musique en maternelle** avec Mauricette Catillon, du 12 au 15 mai 83*
- **Direction d'orchestre** avec Ferdinand Koch, du 4 au 10 avril 83*
- **Stage d'orchestre d'harmonie** avec F. Koch, du 4 au 10 avril 83*

Stages MAISON REGIONALE DE LA MUSIQUE D'ALSACE
68160 Sainte-Croix-aux-Mines - Tél. (89) 58.72.33

• **Découverte de la musique** (tous âges, tous niveaux), 4-5 décembre 82 • **Approche de la pratique musicale** (tous âges, tous niveaux), 11-12 décembre 82 • **Pédagogie musicale Martenot** (éducateurs, enseignants), 26-31 décembre 82 • **Cycle musique d'ensemble** (instrumentistes amateurs), 8-9 janvier 83 • **Approche et rencontre de la musique,** 15-16 janvier 83 • **Approche de la pratique musicale** (tous âges, tous niveaux), 22-23 janvier 83 • **Musique de chambre** (niveaux moyens et supérieurs), 14-20 février 83 et 3-10 avril 83.

Nombreux stages signalés dans le fascicule ***MUSIQUE ET DANSE - Stages automne, hiver, printemps 1982-83*** du C.E.N.A.M. (55, rue de Varenne - 75007 Paris) *12 F.*

informations musique et culture

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22

IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 10/82 - Dépôt légal: novembre 1982 - N° d'ordre 2603/82
Commission paritaire N° 35.860

NUITS, pour 12 voix mixtes

Partition : Editions Salabert - Paris

Iannis XENAKIS (né en 1922)

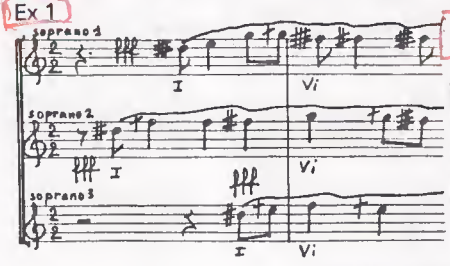
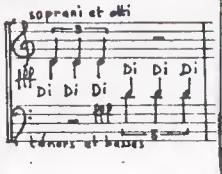
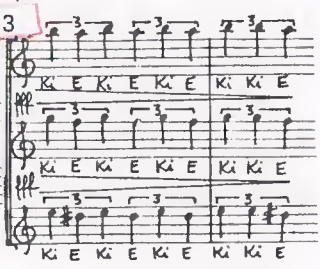
Xenakis écrivit *Nuits* en 1967-68 alors qu'une junte militaire venait de prendre le pouvoir en Grèce. La dédicace "aux prisonniers politiques de tous les pays" oriente l'interprétationde l'œuvre sans lui fournir l'argument d'un drame ; elle signale un problème sensible du XX^{e} siècle : la détention politique. Commande de la Fondation Gulbenkian, *Nuits* fut créée par les solistes de l'O.R.T.F. sous la direction de M. Couraud au Festival de Royan 1968.(1)

Pour composer l'œuvre, Xenakis est parti de graphismes, comme le montre sa première esquisse (1) : lignes courbes irrégulières, sortes de "superglissandi", qui s'accompagnent d'une disparition du règne du phénomène du degré stable (son à hauteur déterminée), lequel fut longtemps absolu dans la musique occidentale. Dans *Nuits*, ces ondulations ont des courbures, des vitesses, des "températures" (c'est-à-dire des degrés d'agitation interne) variables. Les sons tempérés perdent leur primauté au profit des glissandi et des intervalles en quarts de tons. Ces derniers sont notés : 𝄲 = + 1/4 de ton ; ♯ = + 1/2 ton ; ♯𝄲 = + 3/4 de ton.

Dans *Nuits*, le compositeur abandonne pour la première fois dans son œuvre tout texte signifiant (2). Les syllabes sont articulées sur des textes sumériens (textes les plus anciens du monde). Xenakis fait aussi appel à des syllabes en vieux perse et à des onomatopées. Les syllabes ainsi choisies ne le sont pas pour leur sens, mais pour leur énergie sonore propre. Exemples : *Mes* (Mech) - *Hi - Dug - Nin - Lul* (sumérien). La technique vocale requise rejoint celle des voix paysannes, "incultes" : "Partout, absolument sans vibrato, voix plates, rudes, à gorge déployée. Bien articuler les consonnes (les doubler ou les tripler en durée)."

"On peut considérer *Nuits* comme une étude de timbres qui orchestre avec la voix humaine au lieu d'orchestrer avec les instruments." (3) Cependant, l'aspect orchestral de cette utilisation de la voix laisse subsister des connotations émotives liées à la voix ainsi qu'au "sujet" de l'œuvre (les prisonniers politiques). Ainsi, le début de *Nuits* offre l'équivalent d'un **mirologue**, lamentation funéraire expansive des femmes des îles grecques, sorte de stylisation du sanglot. De même, la fin de l'œuvre est véritablement un **thrène**, chant funèbre intériorisé, expression du désespoir.

L'œuvre se divise en 4 parties et Coda et met en œuvre 3 écritures principales :
- écriture **a** (Ex 1) : trains d'ondes, ou "volutes" ; les voix étant groupées par 3 ; chaque groupe (soprani, alti, ténors et basses) constitue un timbre unique, un seul "objet sonore" ;
- écriture **b** (Ex 2) : ostinati syllabique à prédominance rythmique ;
- écriture **c** (Ex 3) : "giusto syllabique synchrone" (selon l'expression de l'ethnomusicologue Braïloiu) : toutes les parties articulent un même rythme en même temps.

Ex 1

Ex 2

Ex 3

1^{ere} PARTIE (mes. 0 à 130)

•**a** (mes. 0 à 69) : **mirologue** (voir plus haut). L'espace sonore est d'emblée occupé, procédé caractéristique de Xenakis (comme de Varèse). Dans la nuance *fff*, les syllabes utilisées (*I, Vi, Ki*) ont un caractère perçant. Les 3 "volutes sonores" (Ex. 1) se croisent perpétuellement : chaque ligne mélodique est transcrite de la courbe dessinée initialement par Xenakis : exemple de "hasard globalement contrôlé" (2). Xenakis corrige la notation en intervalles précis en précisant : "modulation continue, très lié, glissando".

Après le début aux soprani, la "polyphonie" s'enrichit progressivement jusqu'à la mes. 38, où des modifications apparaissent : les formants extérieurs (c'est-à-dire la "forme" générale de chaque son) des voix extrêmes commencent à changer de registre, attirés vers le centre. Ce centre apparaît "en flou" mes. 38 à 47 aux ténors : *do-do* ♯ *-ré*♯, repère central qui annonce le *ré* unisson de la mes. 69. Les variations d'intensité sont aussi plus rapides. A la mes. 57, une brusque remontée des soprani dans l'aigu amène la "fermeture de l'éventail" sur le *ré* de la mes. 69.

•**b** (mes. 70 à 120) : unisson articulé en ostinati syllabiques (Ex 2), sur les syllabes *Di, Dja, Dji, Mi, Li, Ksi*, etc. Seul compte le jeu rythmique. La rupture **a**/**b** a pu être inspirée à Xenakis par le *ketchak* balinais, percussion vocale avec articulation rapide, qu'il entendit en Indonésie.

Mes. 89 apparaît au 1er alto une trame, constituée de glissandi volcaniques et s'étendant à toutes les voix, tandis que les syllabes percutantes disparaissent peu à peu. Ce procédé de "fondu enchaîné" ou "tuilage" s'apparente au mixage dans la musique électro-acoustique (cf. fiche

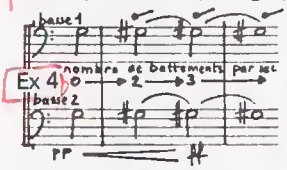
analytique *Parmegiani: De Natura Sonorum*). On peut voir ici une analogie avec l'abaissement de la température interne d'un corps, qui correspond au ralentissement de l'activité de ses molécules. Xenakis précise : "Le passage d'une voyelle à l'autre se fait d'une manière continue surtout avec la cavité buccale." . Cette continuité de timbre (passage d'une voyelle à l'autre) s'accompagne d'une continuité de hauteurs (intervalles de 1/4 de ton franchis en "glissant").

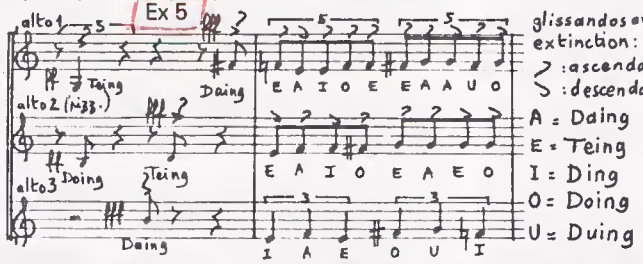
•**c**(mes. 120 à 130) : sommet de cette évolution et synthèse de **a** et **b** donnant le "giusto syllabique synchrone" (cf. écriture **c** - Ex. 3).

A la mes. 124, changement de "grain" (4) : on passe globalement d'une émission vocale "lisse" à une émission "rugueuse", sur un jeu de hauteurs analogue à la mes. 120. Des variations rapides d'intensité donnent au phénomène une dimension dynamique.

2e PARTIE (mes. 130 à 169)

A la mes. 130, une descente rapide amène une nouvelle trame stable faite de formants qui vont battre à une vitesse contrôlée, les battements étant dus au voisinage de 2 fréquences (Ex 4).
A la mes. 133 apparaissent des sifflets (indiqués *Kuit*) et des percussions nasales (*Teing, Deing, Doing*...), formant 2 "nuages" qui s'entrecroisent, offrant une équivalence avec la perception sensorielle de 2 nuages de fumée ou, en mathématiques, avec l'intersection de 2 ensembles.
Les mes 144-145 voient la rencontre de 3 nuages : les sifflets et les ponctuations nasales, en diminution, et une nouvelle trame battante, qui entre dans l'ordre soprani-basses-alti-ténors.
Un phénomène typique de l'écriture de Xenakis intervient aux mes. 158-159 : l'accroissement quasi-explosif de la densité du nuage de ponctuations nasales, augmentation ultra-rapide de la "température" de l'objet sonore. Xenakis possède ainsi l'art de façonner des "enveloppes de son" (par des moyens graphiques, par exemple) pour obtenir des densifications soudaines :

Ex 4

Ex 5

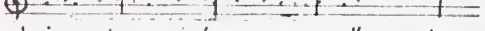


A la mes. 165, le désordre statistique, c'est-à-dire la non-simultanéité des événements sonores, est extrême. Il contraste brusquement avec l'ordre maximum qui intervient mes. 167 (toutes les voix simultanées, "sec"). A l'intérieur de la mes. 167, Xenakis place un bref retour à la non-simultanéité (cf. le montage d'objets sonores en studio).

3e PARTIE (mes. 169 à 214)

La mes. 169 apporte une sorte de **Réexposition** : le train d'ondes **a** (Ex 1) revient, mais avec des articulations différentes : *flatterzunge* ou *staccato*, plutôt *chevrotement* (prohibé dans le chant européen, mais employé dans de nombreux folklores et traditions extra-européennes).
A la mes. 179 apparaissent des nuages de sons sur *Tši* (*Tchi*), très en dehors du reste ("très perçants et secs, ataxiques"). La syllabe *Tchi* donne un "bruit blanc" (son contenant toutes les fréquences), formant un nuage qui s'interpénètre avec le staccato précédent :

Ex 6



Ce poudroiement sonore s'accompagne d'un geste expressif évident, par le façonnement volontaire de son profil dynamique global, ce qui lui donne une "enveloppe" très perceptible. Ainsi, à la mes. 192, Xenakis passe du *fff* à un *p* chuchoté. Mes. 205, Xenakis passe de nouveau du désordre à la scanssion unanime : il oppose donc encore une fois ordre et désordre. Mes. 211, création d'un nouveau désordre statistique par superposition de tempi différents.

4e PARTIE (mes. 214 à 241)

Xenakis reprend les "volutes de fumée" décalées rencontrées mes. 1 à 70 et 165 à 205.

CODA (mes. 241 à 264)

Xenakis conclut par un **thrène** (voir plus haut), dans une ambiance statique et désolée. Mes. 247, la sonorité extraordinaire d'une fausse tierce à vide, *sol* ♮ - *la*♯ (très éloignés), évoque un espace nu et froid, la solitude du prisonnier mourant. Mes. 254, l'émergence du registre aigu *pianissimo* (soprani) apporte un éclairage blafard. L'emploi de syllabes de plus en plus sommaires, primitives, stylisation de l'extinction de la pensée humaine, aboutit aux mes. 259 à 267 (basses seules) au "dernier râle" du prisonnier : le son final est une "toux brève aphone". Xenakis effectue donc ici une relative stylisation dramatique, assez rare dans son œuvre.

(1) Remercions ici M. François-Bernard Mâche, compositeur, professeur et directeur de l'Institut de Musicologie de Strasbourg, de l'aide précieuse qu'il nous a apportée dans la rédaction de ce numéro sur Xenakis, en particulier pour l'analyse de *Nuits* qu'il nous a communiquée.
(2) cf. fiche "le musicien et sa musique" . (3) Nouritza Matossian : *Iannis Xenakis* - Ed. Fayard, 1981.
(4) cf. les changements de "grain" évoqués par Pierre Schaeffer pour la musique concrète.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

Danses populaires roumaines pour piano

Partition : Universal Edition - New York

Béla BARTÓK (1881-1945)

Les *Danses populaires roumaines,* écrites en 1915 pour le piano, présentent des mélodies et des rythmes directement recueillis par Bartók auprès des villageois (1). Le compositeur les pare d'harmonies riches et la plupart du temps non répétitives (presque toutes les reprises sont écrites et harmonisées différemment), ou parfois volontairement statiques, qui mettent en valeur avec discrétion la beauté de ces danses, leur intense pouvoir d'émotion et d'entraînement.

(1) Bien que l'écriture des *Danses populaires roumaines* fût parfaitement adaptée au piano, Bartók les transcrivit en 1917 pour une formation orchestrale (cf. Musique à l'Ecole n°40).

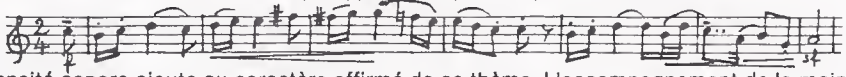
Ces pièces, qui alternent allures modérées et rapides, sont des miniatures illustrant à merveille la concision et la perfection artistique que Bartók trouvait dans les pièces du folklore. D'autre part, elles offrent un échantillon d'échelles modales caractéristiques de l'Europe centrale (2) :

- mode de *ré,* ou *dorien : ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré*
- modes tziganes orientaux ou balkaniques à seconde augmentée, par exemple:
si, do♯, ré, mi♯, fa♯, sol♯, la, si, ou : *la, sib, do♯, ré, mi, fa, sol, la*
- mode de *fa,* ou *lydien : fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa*
- mode acoustique (ainsi nommé parce qu'il rassemble les sons de la résonance naturelle) :
do, ré, mi, fa♯, sol, la, sib, do

I - DANSE DU BATON (*Jocul cu bâta*) - *Allegro moderato,* à 2/4

Cette danse au mouvement modéré exprime une sorte de puissance dans l'élégance de son rythme balancé et syncopé. Elle privilégie la nuance forte, les mouvements conjoints, les anacrouses et les rythmes pointés, donnant aux thèmes un caractère déclamatoire. La *Danse du bâton* comprend 2 parties, divisées en 2 brèves sections chacune : **AA' -BB'.** Elle est placée dans le climat sonore du mode dorien (ici, *la* mineur avec *fa dièse* et *sol* naturel), d'une gravité que tempère un *fa bécarre* descendant.

• **A** : la première section exploite un thème énergique, de courbe ascendante, en notes détachées, dont le dessin très net et le 1er temps appuyé évoquent le pas des danseurs avec leur bâton :



L'intensité sonore ajoute au caractère affirmé de ce thème. L'accompagnement de la main gauche fait alterner pesamment une basse et un accord en noires.

• **A'** : cette reprise de la mélodie est accompagnée de façon différente (alternance accords-basses inversée, harmonies nouvelles).

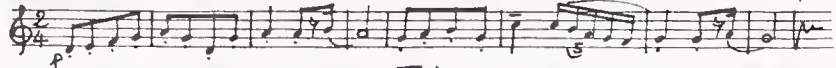
• **B** : la seconde partie s'ouvre sur un thème plus disjoint, aux rythmes pointés et en triolets de doubles croches ; cette phrase **B,** plus développée, est rendue plus lyrique par la nuance *mezzo-forte* et un élargissement vers l'aigu. L'accompagnement combine des accords conjoints liés et la formule basses-accords alternés, les 1ers temps étant toujours fortement marqués. Cette section s'achève sur une formule charmante, offrant un contraste par sa légèreté et son humour.

• **B'** : la mélodie étant presque identique à celle de **B** à quelques ornements près, l'accompagnement change (basses harmoniques, formules d'accompagnement).

Le morceau s'achève sur l'accord parfait de *la* majeur, centre de gravité tonal de la suite.

II - DANSE DE LA CEINTURE (*Braûl*) - *Allegro,* à 2/4

Cette 2e danse, brève et concise, déroule simplement 4 phrases de 4 mesures chacune, dont la simplicité, la grâce mélodique et l'allant rythmique exercent un étrange pouvoir d'attraction sur l'auditeur. Sur une main gauche alternant basses et accords, la main droite joue une mélodie aux intervalles conjoints et au rythme enlevé, dans le mode dorien (ici *ré* m. avec *si* naturel) :

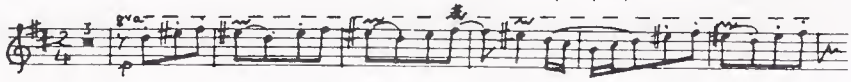


Chaque phrase se termine par un petit saut , sauf la troisième. Des "coups d'éventail" se font entendre dans la 2e phrase (quintolet de doubles croches) et la 3e phrase ().

III - TREPIGNEUSE (*Pe loc*) - *Andante,* à 2/4

Cette *Trépigneuse* est entièrement écrite dans la tessiture aïgue (les 2 mains en clé de *sol*) et en sourdine (l'intensité maximale est *mezzo-piano*). Elle superpose deux éléments expressifs :

- une mélodie plaintive, tendue, tournant sur elle-même autour de l'intervalle de seconde augmentée *ré-mi dièse,* mélodie qui évoque une voix de femme suraiguë telle que l'on peut en entendre dans les pays d'Europe centrale et orientale ;
- un accompagnement alternant un accord sur le premier temps (une quinte à vide, généralement) et une note seule sur le second, bâti sur de longues pédales harmoniques (3). Cet accompagnement fait probablement référence à la cornemuse roumaine (*cimpoi*) et son inlassable bourdon.



MUSIQUE & CULTURE

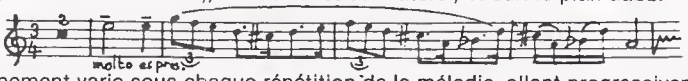
Cette 3e danse fournit le seul exemple dans la suite de l'emploi mélodique d'un mode mineur à seconde augmentée : dans le cas présent, *si* mineur avec *mi dièse* et *sol dièse*. Bartók en fait ici un emploi particulièrement efficace sur le plan évocateur et sensible. Le morceau se divise en 2 parties principales : la première, statique, et la seconde, de plus en plus mobile.

• **A** : 19 mesures, sur *si,* pédale installée pendant 3 mesures avant l'entrée de la mélodie.

• **B** : 19 mesures, réparties en plusieurs sections de plus en plus courtes (7 mesures sur *ré,* 3 mesures sur *do dièse*, etc.) et séparées par une mesure de silence. On assiste en même temps à une sorte de précipitation harmonique, notamment dans la partie finale où la main gauche descend vers le grave par degrés conjoints, sous un rappel des premières notes de la mélodie.

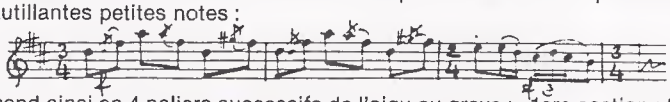
IV - DANSE DE CEUX DE BUCIUM (*Buciumeana*) - *Moderato,* à 3/4

Dans cette danse, Bartók emploie pour la première fois dans la suite une mesure à 3 temps. C'est l'occasion d'une musique intensément expressive, dans laquelle la ligne mélodique souple et chantante est mise en valeur. Celle-ci adopte le mode particulier de *la* majeur avec *sib* (donnant la seconde augmentée *sib-do dièse*), *fa* naturel et *sol* naturel, et suit le plan **aabb**:



L'accompagnement varie sous chaque répétition de la mélodie, allant progressivement de l'aigu au grave. Un balancement syncopé installé pendant 2 mesures avant l'entrée de la mélodie n'est pas conservé, mais seulement la répétition obsédante d'un *la* à la basse. L'accompagnement fait entendre des chromatismes et dissonances expressives. A l'avant-dernière mesure, la dissonance d'octave diminuée *fa dièse-fa bécarre pianissimo,* introduit l'*allargando* final.

V - "POLKA" ROUMAINE (*"Poarga" românească*) - *Allegro,* à 2/4 et 3/4

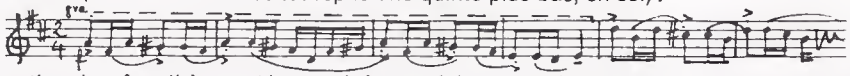
Les 2 danses finales constituent un diptyque, placé sous le signe de la vitesse et de l'allégresse, dans une atmosphère de fête populaire véritablement irrésistible. Le mode lydien (ici, *ré* majeur avec *sol dièse*) se prête idéalement à rendre cette jubilation communicative. Après 4 mesures d'introduction à 2/4 installant l'accompagnement rythmique de la main gauche, le morceau se divise en 4 sections de 2 fois 3 mesures chacune, présentant une alternance caractéristique de 2 mesures à 3/4 et 1 mesure à 2/4 accentuée sur le 2e temps. La main droite répète toujours le même thème aux sautillantes petites notes :

La Polka descend ainsi en 4 paliers successifs de l'aigu au grave : - 1ère section : thème en *ré* ; - 2e section : thème en *sol* ; - 3e section : thème en *ré* ; - 4e section : thème en *sol* (fin sur l'accord de *la* majeur). Malgré ces répétitions, les colorations changent car la main gauche différencie son accompagnement par ses accords et ses rythmes. Dans la 2e section, les deux mains sont croisées, ce qui met en évidence le rythme en contretemps de la main gauche.

VI - DANSE PRECIPITEE (*Manunteful*) - *Allegro,* à 2/4

C'est l'apothéose finale de la suite dans l'éclat du mode de *fa*. Le morceau se divise en 2 parties (successivement en *ré* et en *do*), la 2e étant plus longue, plus rapide et plus frénétique. Cette danse se termine sur l'accord de *la* majeur, retrouvant la "tonique" *la* initiale de la suite et donnant ainsi une unité tonale au cycle de 6 danses.

1 - Allegro : la première partie comprend 2 sections de 2 fois 4 mesures chacune, sur un rythme syncopé très martelé à la main gauche. La main droite répète le même thème tandis que l'harmonisation (accords à la main gauche) change, apportant ainsi des couleurs différentes à la mélodie.

• *1ère section* : thème en *ré* mode de *fa* (*ré* majeur avec *sol dièse*) au rythme très enlevé, sur pédale de *ré* (Ce thème est aussitôt repris une quinte plus bas, en *sol*) :

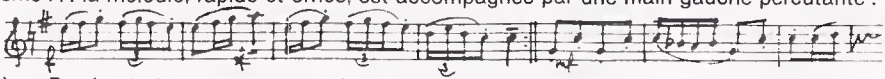


• *2e section* : le même thème est harmonisé, cette fois successivement en *fa dièse* mineur avec *mi* naturel (mode de *la*), puis en *sol* mode de *fa*. A la fin de cette section, Bartók fait appel au "mode acoustique" (ici : *sol* majeur avec *fa* naturel et *do dièse*). L'*Allegro* s'achève sur l'accord de *la* majeur, s'enchaînant agréablement avec l'accord d'*ut* majeur du *Più Allegro*.

2 - Più Allegro : nous restons dans le mode lydien, mais en *do*. De nouveaux rythmes sont relancés par de véritables coups de cymbales sur les 1ers temps,toutes les 4 mesures. Le morceau comporte 3 parties principales, **a a' b**, la dernière étant une coda "précipitée" :

• *1ère partie* **a** : elle enchaîne 2 thèmes de 2 fois 4 mesures chacun :

- thème A : la mélodie, rapide et ornée, est accompagnée par une main gauche percutante :



- thème B : chant et accompagnement sont en notes détachées légères et simultanées.

• *2e partie* **a'** : répétition de la 1ère partie **a** sur des harmonies différentes.

• *3e partie* **b** : répétition dans le registre aigu et éclatement du thème B. Le morceau finit sur l'accord de *la* majeur, brodé frénétiquement pendant 3 mesures.

(1) cf. fiche biographique. (2) cf. également fiches techniques *Le système tonal*.

(3) Le terme **pédale**, désignant une note basse longuement tenue ou répétée, fait référence à la pédale de l'orgue. Par extension, on désigne par pédale toute note ou accord tenu ou répété.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 31.8/12 Imprimerie Spéciale de l'Editeur

SONATE n° 5 op. 24 «Le Printemps» pour violon et piano

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

La cinquième *Sonate pour violon et piano,* composée à Vienne en 1800-1801, est contemporaine des deux premières *Symphonies* et du *Troisième concerto pour piano.* Elle se situe à une époque charnière dans l'évolution créatrice du compositeur, «où se côtoient des œuvres issues du classicisme de Haydn et de Mozart et celles qui préfigurent le véritable tempérament beethovenien» (N. Rosse). L'œuvre comprend les quatre mouvements habituels.

Premier mouvement: *ALLEGRO*

Le premier mouvement adopte la structure tripartite de la *forme sonate* à deux thèmes, que Beethoven élargit par un développement terminal faisant suite à la réexposition.

EXPOSITION

D'entrée, le premier thème *(Ex. 1)* est présenté par le violon sur un accompagnement en croches régulières du piano. C'est une mélodie douce et expressive, au phrasé souple, dont la tonalité de *fa* majeur accentue la sérénité et le caractère bucolique. Ce thème fait immédiatement l'objet d'une seconde exposition à la main droite du piano, alors que l'accompagnement harmonique passe au violon. Il est prolongé par quelques mesures conclusives.

Le passage transitoire entre les deux thèmes est un *pont* typiquement beethovenien par son esprit romantique et ses effets contrastés dans le jeu des modulations, dans les changements de débit rythmique, dans les nuances.

Le second thème, dynamique et mouvementé, se différencie fortement du premier (*). Il est exposé en *do* majeur (dominante du ton) et se compose de deux éléments distincts.

Le premier élément *(Ex. 2a)* unit les voix du violon et du piano pour un thème puissant né de la masse sonore des deux instruments; la progression de la nuance de *piano* à *forte,* la ligne ascendante des accords répétés du piano et la phrase haletante du violon créent un impressionnant effet orchestral. Le second élément *(Ex. 2b)* est basé sur une cellule mélodique de deux mesures, qui donne lieu à de plaisantes imitations entre le violon et le piano.

Dans sa seconde exposition, le premier élément *(Ex. 2a)* reste sensiblement identique à lui-même, la différence essentielle résidant dans l'inversion des instruments. Il en est de même pour le second élément *(Ex. 2b),* dont la cellule mélodique est renforcée par les octaves du piano, et la tessiture élargie par le jeu à l'octave supérieure du violon.

Une coda agitée, qui voit le violon, puis le piano dessiner de vives arabesques sur une pédale prolongée de *do,* clôt l'exposition et conduit au développement central.

DEVELOPPEMENT

Le développement constitue le point culminant de l'*Allegro* par son essence dramatique. Mis à part les quelques mesures introductives reprenant la tête du premier thème *(Ex. 1),* il est entièrement construit sur le premier élément du second thème *(Ex. 2a).*

Sur une trame harmonique très modulante, le piano et le violon échangent des dessins véhéments de triolets, dans une insistante nuance *forte.* Une accalmie, au cours de laquelle s'impose une pédale brodée de *la,* prépare le retour du thème initial en *fa* majeur.

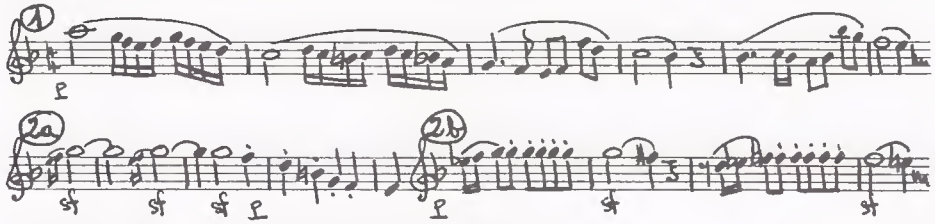
REEXPOSITION

La réexposition ramène bien entendu les deux thèmes, le *pont* et la *coda,* que Beethoven a pris soin de ne pas reproduire de manière absolument identique.

Le premier thème *(Ex. 1)* revient d'abord au piano, orné de gracieuses broderies, puis au violon, prolongé par un petit développement. Si le *pont* conserve le même caractère que dans l'exposition, il suit cependant une progression différente dans les modulations, puisque le second thème *(Ex. 2)* est réexposé en *fa* majeur (et non en *do* majeur comme dans l'exposition).

DEVELOPPEMENT TERMINAL

Tout en respectant la structure classique, Beethoven agrandit la *forme sonate* d'un développement terminal très mouvementé, qui s'appuie sur la cellule 1re du thème initial. L'*Allegro* se termine sur les échos de cette belle mélodie, apportés, en imitations, par le piano et le violon.



Deuxième mouvement: *ADAGIO MOLTO EXPRESSIVO*

Le second mouvement, en *si bémol,* qui se rattache à la forme du *lied varié,* est bâti suivant le plan de la *forme lied* en trois volets A B A', suivis d'un développement terminal.

*) Notons que, contrairement à l'usage, Beethoven expose ici l'«idée féminine» (le thème chantant, aux contours très liés) avant l'«idée masculine» (le thème rythmé, plus carré et plus puissant).

MUSIQUE & CULTURE

VOLETS TERMINAL C — VOLET A' — VOLET B — VOLET A

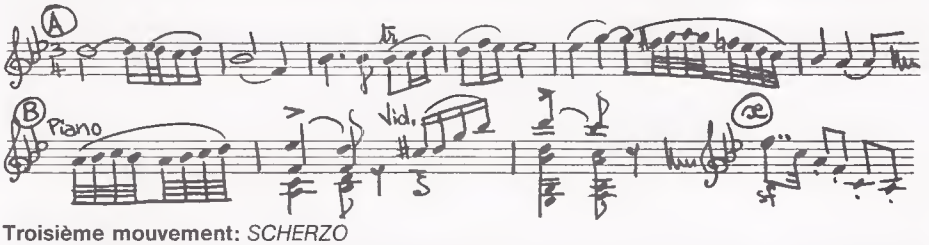
Sur un doux balancement en arpèges brisés, le piano déroule une longue phrase, tendre et rêveuse *(Ex. A)*. La profonde intensité expressive de cette mélodie, agréablement ornée de trilles, *grupettos* et petites notes, est encore soulignée par les touches discrètes du violon (notes liées par deux). Le thème *(Ex. A)* est ensuite présenté une seconde fois par le violon, sur un accompagnement élargi du piano reprenant les accords brisés aux deux mains.

Le second thème est une brève cellule mélodique, très caractéristique par sa levée en doubles et en triples croches et par son accent médiant marqué, qui est répétée en alternant entre la main droite du piano et le violon *(Ex. B)*.

Au cours d'un passage de transition, aux rythmes plus carrés, un arpège descendant de *fa* (dominante du ton) est repris trois fois dans une tessiture de plus en plus aiguë *(Ex. x)*.

La mélodie initiale *(Ex. A)* reparaît au piano, ornée de délicates variations mélodiques. Puis elle s'épanouit au violon, dans une couleur toute nouvelle; c'est une variation modulante, dont le passage en mode mineur apporte au thème un nouvel éclairage très poétique.

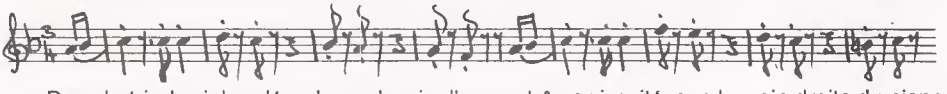
Le développement conclusif qui prolonge cet *Adagio* distingue deux parties. Dans la première, nous retrouvons des éléments issus des deux thèmes *A* et *B*, dans une phrase quelque peu développée, répétée deux fois: au piano, d'abord, sur l'accompagnement en arpèges brisés de *A*, joué pour la première fois au violon; au violon, ensuite, avec des imitations du trait en triple croches au piano. Dans la seconde partie, calme et sereine, les deux instruments se renvoient une dernière fois un fragment du thème *A*, et le mouvement s'achève dans l'extrême douceur.



Troisième mouvement: *SCHERZO*

Le *Scherzo*, mené sur un tempo rapide à *3/4*, se présente en trois parties: le *scherzo* proprement dit, répété intégralement après un *trio* central.

C'est au piano seul qu'il revient d'exposer immédiatement le premier thème. léger et enjoué, en accords piqués *(Ex. ci-après)*. Puis le violon se joint à lui, jouant à l'octave supérieure, et crée un effet surprenant par son décalage rythmique d'un temps. La seconde exposition du thème est précédée d'un bref motif rythmique surgissant au piano dans le ton inattendu de *la* majeur.



Dans le *trio*, le violon déroule un dessin d'une extrême vivacité, que la main droite du piano suit étroitement à la tierce ou à la sixte, alors que la main gauche maintient à la basse une pédale de *do* en octaves brisées. Ce trait volubile suit un mouvement ascendant, puis descendant.

Il est exposé une seconde fois, avant que le piano ne joue à l'octave un trait ascendant en notes piquées, qui sera repris et agrandi par le violon dans un épisode très dynamique.

Le *trio* se termine dans une nuance *forte* qui contraste avec la douceur et la légèreté du *scherzo*, celui-ci étant repris intégralement.

Quatrième mouvement: *ALLEGRO MA NON TROPPO*

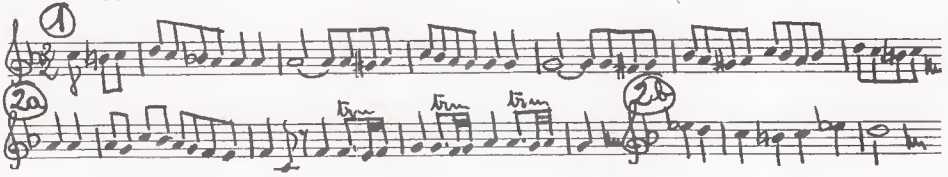
Le rondo final, très allant, de tempérament heureux, retrouve la tonalité primitive de *fa* majeur. Le refrain, thème principal de l'*Allegro*, est une phrase au caractère mélodique expressif presque envoûtant, qui s'épanouit sur un accompagnement en croches très fluide *(Ex. 1)*.

Suit le 1er couplet qui se compose de deux phrases: la première *(Ex. 2a)*, très mélodique et ornée, est répétée quatre fois différemment; la deuxième *(Ex. 2b)* accuse un caractère très contrasté par ses rythmes et par sa couleur modale (opposition *do mineur – do majeur*).

Après la reprise du refrain *(Ex. 1)*, le 2e couplet est à considérer comme la partie centrale du mouvement. Il offre un contraste saisissant par sa couleur tonale de *ré mineur* et par ses accents véhéments et passionnés (triolets agités du violon, syncopes et jeu en octaves du piano).

Le 3e refrain *(Ex. 1)* connaît différentes modifications, alors que le dernier couplet est sensiblement identique au premier *(Ex. 2)*, et s'achève sur un ample *crescendo* renforcé par des trilles. Et lorsque l'ultime refrain *(Ex. D)* revient au piano, il ne reste que certains appuis mélodiques du thème. Cette habile transformation rythmique est poursuivie et variée par le violon.

Dans la *coda*, une phrase chantante ramène le calme et la sérénité, avant que les deux instruments, dans une succession d'arpèges brodés, puis de cadences parfaites de plus en plus serrées, apportent une conclusion vive et brillante à cette *Sonate du Printemps*.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG - Strasbourg

Disque MUSIQUE ET CULTURE – MC 3003

8e SYMPHONIE en fa majeur opus 93

Partition : Heugel et Cie, Paris

L. van BEETHOVEN (1770-1827)

La *8e Symphonie* fut exécutée pour la première fois le 27 février 1814, à Vienne, sous la direction de Beethoven.

Le succès fut considérable, mais les suffrages du public allèrent tout entier à la *7e Symphonie* et à la *Victoire de Wellington* qui figuraient aussi au programme. La *Symphonie en fa* fut considérée comme d'un intérêt bien moindre, en raison peut-être de son exubérante gaieté ; longtemps, elle resta la «petite symphonie». Plus tard, Wagner contribua à lui rendre sa véritable place à côté de la symphonie «jumelle», la *Septième.* «Jamais art au monde, écrit-il, n'a créé d'oeuvres aussi sereines que les symphonies en *la* et en *fa* et toutes les autres oeuvres de parenté si étroite avec elles qu'il composa à l'époque divine de sa complète surdité.»

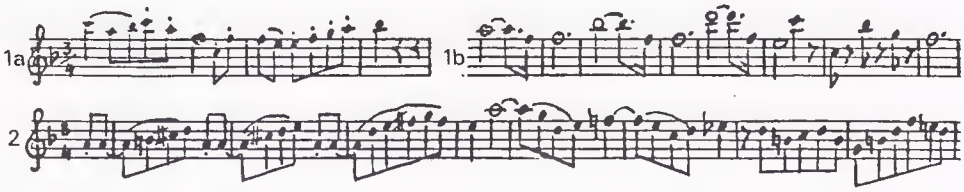
L'orchestre employé par Beethoven est celui de Haydn et de Mozart : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – quintette à cordes. Notons encore qu'un *Allegro scherzando* tient la place de l'*adagio* ou de l'*andante* traditionnels et qu'un *Menuet* à la Haydn et Mozart remplace le *scherzo* cher à Beethoven.

1er MOUVEMENT : *Allegro vivace con brio,* en *fa* majeur.

• Le premier mouvement, contrairement à celui de la *7e Symphonie,* ne comporte pas d'introduction. Il est construit sur deux thèmes à trois temps. Deux éléments forment le thème principal : l'un (Ex 1a), essentiellement mélodique, est attaqué *forte* par tout l'orchestre auquel répondent les bois, suivis par le quatuor ; l'autre (Ex 1b), de caractère rythmique, se développe aux violons, puis s'arrête.

Après un silence, suivi de quelques accord *staccato,* le second thème (Ex 2) est introduit, en *ré* majeur, par les violons, puis repris, en *ut* majeur, par les bois sur les *pizzicati* des cordes ; il s'interrompt sans conclure, tandis que montent aux cordes des dessins d'arpèges (sur l'accord de *septième diminuée*) : «on dirait, écrit Berlioz, à entendre ce caprice mélodique, que l'auteur, disposé aux douces émotions, en est détourné tout à coup par une idée triste qui vient interrompre son chant joyeux.»

Quelques accords *ff* auxquels fait suite une phrase chantante des bois et c'est la fin de l'**Exposition** qui est reprise *da capo.*



• On remarquera que le motif d'accompagnement qui termine l'Exposition se prolonge aux altos dans la partie médiane. Ce **Développement,** basé entièrement sur les six premières notes du thème principal, «nous montre, d'après Camille Bellaigue, comment Beethoven sait transformer un thème aimable. . ., avec quel acharnement il le martèle, le pile, le broie, et tour à tour s'indigne et se divertit». On notera, en effet, que ce bref motif apparaît successivement au basson, à la clarinette, au hautbois, à la flûte, ceci à trois reprises différentes ; qu'il est reproduit par les basses, puis par les seconds violons et les clarinettes auxquels succèdent les premiers violons et les basses (à l'intervalle d'une mesure d'abord, d'un temps ensuite), chaque épisode se présentant dans une autre tonalité (à titre indicatif précisons que la tonalité passe d'*ut* majeur à *si b, la* majeur, *ré* mineur, *sol* mineur, *fa* mineur, *ré b* majeur, *si b* mineur et prépare la Réexposition en *fa* majeur).

• Dans la **Réexposition,** le thème principal (Ex 1a) fait sa rentrée *fff* aux basses (violoncelles, contrebasses, bassons), puis chante dans l'aigu ; le deuxième élément (Ex 1b) s'arrête comme tout à l'heure et le second thème (Ex 2) est réexposé deux fois (en *si bémol* et en *fa*) avant de disparaître sans conclure. Des épisodes semblables à ceux du début font suite à ce thème ; l'accompagnement en octaves reparaît et se prolonge dans la *coda* qui reprend divers fragments des deux thèmes.

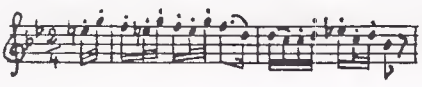
C'est par un effet inattendu que s'achève ce mouvement : après avoir frappé *ff* une série d'accords, l'orchestre s'efface devant les cordes qui reprennent *p* et en *pizzicato* les mêmes accords, en alternance avec les bois et les cuivres.

Le morceau prend fin sur un dernier rappel des premières notes du thème principal.

2e MOUVEMENT : *Allegretto scherzando,* en *si b* majeur

Pour Berlioz, ce mouvement «est une de ces productions auxquelles on ne peut trouver ni modèle, ni pendant ; cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste ; il écrit tout d'un trait et nous nous ébahissons à l'entendre. Les instruments à vent ... accompagnent d'accords plaqués, frappés huit fois *pianissimo* dans chaque mesure, le léger dialogue des violons et des basses. C'est doux, ingénu et d'une indolence toute gracieuse comme la chanson de deux enfants cueillant des fleurs dans une prairie par une belle matinée de printemps».

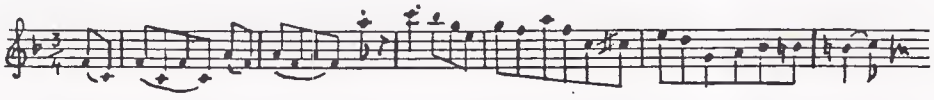
Le thème principal (Ex 3) est celui d'un canon composé par Beethoven, en 1812, à l'intention de son ami Maelzel, inventeur du métronome. Sur un accompagnement *staccato* des bois et des cors, imitant le tic-tac du métronome, il est introduit par les violons et prolongé par les basses (violoncelles et contrebasses). Après une sorte de divertissement sur les trois premières notes du thème, les cordes présentent un motif mélodique et dansant (Ex 4). Un élément de transition provoque le retour du thème initial, légèrement varié dans sa deuxième partie et suivi immédiatement du motif mélodique. Une série de cadences parfaites termine le mouvement.

3

4

3e MOUVEMENT : *Tempo di Menuetto,* en *fa* majeur

Dans ce troisième morceau, Beethoven revient au *Menuet* de l'époque classique, avec son *trio* d'instruments à vent et sa reprise *da capo* textuelle (répétition intégrale de la première partie, sans les reprises).

- Suivant la coupe habituelle, le menuet proprement dit se compose de deux grandes phrases, avec les reprises traditionnelles. La seconde est construite sur la première mesure du thème (Ex 5).

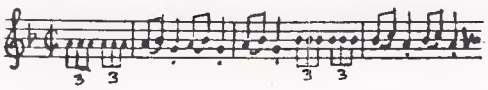
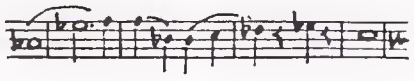
5 

- Les deux cors exposent le thème du *Trio* sur un dessin de triolets en *pizzicato* des violoncelles ; la clarinette se joint ensuite aux cors et termine la phrase. La deuxième période du *Trio* commence par la reprise du thème confié aux cordes, qui s'effacent bientôt pour laisser les cors et la clarinette achever ce *Trio,* au cours duquel les violoncelles ne cessent de répéter leurs dessins en *pizzicato.*
- Au *Trio* succède le retour du menuet, sans les reprises.

4e MOUVEMENT : *Allegro vivace,* en *fa* majeur

Ce *finale,* qui est aussi long à lui seul que les trois autres mouvements réunis, est le morceau «le plus violemment humoristique de cette symphonie, écrit Bellaigue ; il abonde en saillies, en écarts, en interruptions outrageantes, en éclats de rire et de colère, qui font une telle symphonie aussi vraie, aussi ressemblante à la vie qu'un drame de Shakespeare». Pour Berlioz, «il étincelle de verve, les idées en sont brillantes, neuves et développées avec luxe».

La première exposition du thème principal (Ex 6), présenté par les violons, s'achève sur une chute *ppp* à la dominante (*ut* majeur), suivie d'un *ut dièse* attaqué avec force par l'orchestre et qui surprend invariablement l'auditeur.
Après la répétition de cette idée, le second thème (Ex 7), très mélodique, apparaît en *la bémol* aux premiers violons ; il est repris par les flûtes et les hautbois. Puis, le thème initial fait sa rentrée, suivi immédiatement d'un bref développement construit sur l'idée première.

6

7 

Quelques batteries de la flûte et des cordes que reprennent le basson et les timbales amènent le retour du premier thème avec son effet de surprise auquel succède la deuxième idée aux violons d'abord (en *ré bémol*), puis à la flûte, à la clarinette et au basson (en *fa*). La *Coda,* continuellement accompagnée de rythmes extraits de l'idée principale, avec rappel des deux thèmes, s'achève sur une conclusion étincelante de vie comme l'ensemble de ce quatrième mouvement.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

« Je ne suis pas content jusqu'ici de mes ouvrages ; à partir de maintenant, je veux prendre une nouvelle voie », écrivait Beethoven en 1802. Au cours de la même année, à Heiligenstadt, il commença à ébaucher sa troisième Symphonie. Vers le mois de mai 1804, celle qui allait devenir la Symphonie « *héroïque* » était achevée et jouée en privé chez le prince Lobkowitz. Elle devait effectivement marquer une étape capitale dans la « nouvelle voie » que le compositeur se proposait de suivre ; il se libérait presque complètement de l'influence de Haydn et de Mozart, et devenait lui-même.

Dans un article, Tchaïkovsky a écrit que « dans cette troisième de ses grandes symphonies, Beethoven a érigé d'abord la force merveilleuse, immense de son esprit créateur, tandis que dans ses deux premières, il n'était encore rien de plus qu'un bon imitateur de ses prédécesseurs, Haydn et Mozart. Dans le premier mouvement, poursuit-il. Beethoven excita l'étonnement de ses contemporains par la nouveauté de la forme et la force laconique de l'idée musicale fondamentale, sur laquelle il construit son œuvre colossale au moyen de l'art polyphonique et d'une perfection, jusque-là inconnue, de la technique orchestrale... »

Cette symphonie avait été inspirée à Beethoven par les idées nouvelles de liberté, de démocratie et de fraternité propagées par la Révolution française, alors incarnées à ses yeux par Bonaparte ; Napoléon empereur, Beethoven, furieux, lui retira sa dédicace.

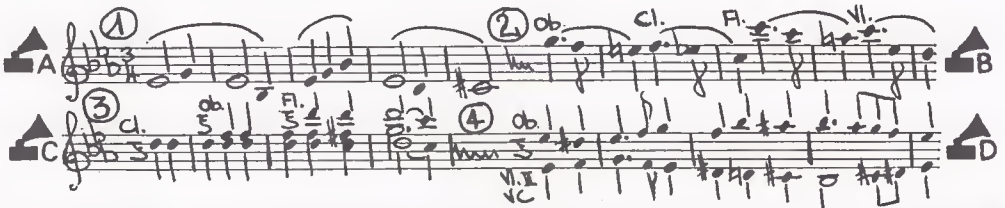
L'œuvre est écrite pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, trois cors (dont Beethoven est un des grands promoteurs par le rôle musical qu'il leur confie), deux *clarines* (trompettes aiguës), timbales et quintette à cordes. Elle comprend les quatre mouvements traditionnels de la symphonie.

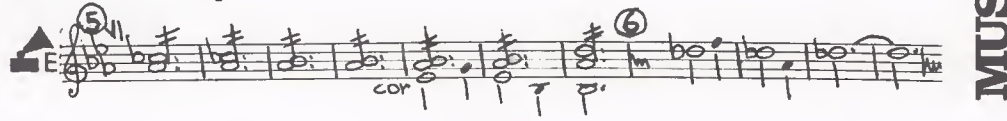
Premier mouvement : *ALLEGRO CON BRIO*

Le premier mouvement adopte la traditionnelle forme-sonate bithématique, avec sa structure en trois volets : exposition, développement, réexposition. Il est entièrement basé sur un thème d'une extrême simplicité (accord parfait de mi b majeur - *ex. 1*) et donne lieu à un monumental exemple de développement beethovénien.

• Deux accords solennels de tout l'orchestre précèdent l'exposition du thème initial (*Ex. 1*) aux violoncelles, puis aux bassons et aux clarinettes. Il est clamé *fortissimo* par le *tutti* avant de donner naissance à un motif de transition (*Ex. 2*) qui passe successivement au hautbois, à la clarinette, à la flûte et aux premiers violons dans une nuance très douce. Cette cellule, composée uniquement de trois notes, révèle un des moteurs essentiels de l'écriture de Beethoven : le *« temps instrumental », les « modulations de timbres »*, qui donnent une nouvelle dimension à l'œuvre instrumentale et participent organiquement au dynamisme du développement.

Le second thème (*Ex. 3*), d'essence mélodique, est interprété par la chaude sonorité des Bois en alternance avec les Cordes. Une phrase conclusive à la dominante du ton termine cette exposition qui, selon la tradition, est jouée deux fois (*les enregistrements phonographiques ne tiennent généralement pas compte de cette reprise*).

• Le développement, d'une ampleur inaccoutumée, tisse une trame très dramatique. Le bref motif (*Ex. 2*) subit des mutations de timbres qui, toujours, participent au formidable travail thématique et rythmique. Le thème initial (*Ex. 1*) reparaît un moment avant qu'une puissante progression d'accords martelés débouche sur un nouveau motif secondaire, fluide et lumineux (*Ex. 4*). Celui-ci est chanté par les hautbois sur un expressif contrechant des seconds violons et des violoncelles. Puis un plaisant dialogue s'installe, alors que le premier thème est repris avec force.

• La réexposition est amorcée par ces fameuses mesures (*Ex. 5*) où l'entrée volontairement anticipée du cor avec le thème initial en mi b se superpose à l'accord de septième de dominante en une « *inadmissible* » dissonance (que Wagner lui-même s'employa à corriger). Après le retour des divers éléments thématiques connus, une soudaine modulation en ré b (*Ex. 6*) ouvre la coda. C'est une coda assez importante qui termine tumultueusement cet *allegro.*

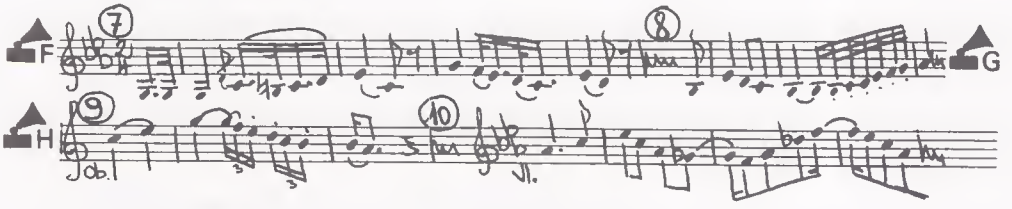


Deuxième mouvement : MARCIA FUNEBRE - *ADAGIO ASSAI*

L'*adagio,* en ut mineur, est « un grand Lied, où l'on peut voir jusqu'à sept sections différentes » (Vincent d'Indy).

Le premier thème de la marche, sombre et recueilli (*Ex. 7*), est confié d'abord au quintette à cordes dans le grave, puis au hautbois solo sur de sourds roulements de triolets graves. Le second thème, en mi b, est enchaîné dans la plénitude et la noblesse des cordes (*Ex. 8*). Par contraste, un motif épisodique majeur (*Ex. 9*), qu'introduit une pesante rentrée des basses, semble symboliser la sérénité, l'espoir d'un au-delà meilleur.

Le retour du thème initial (*Ex. 7*) s'accompagne d'un développement puissant en fugue, auquel les cors et les trompettes apportent le caractère poignant de la douleur humaine. Un dernier motif secondaire (*Ex. 10*), exposé *piano* par les violons (la b, ré b), ramène le thème funèbre (*Ex. 7*), dans une couleur plus sombre encore. Voilé, entrecoupé et brisé de syncopes, ce dernier thème est finalement suspendu par un violent accord d'ut mineur qui, tout de suite, s'éteint.

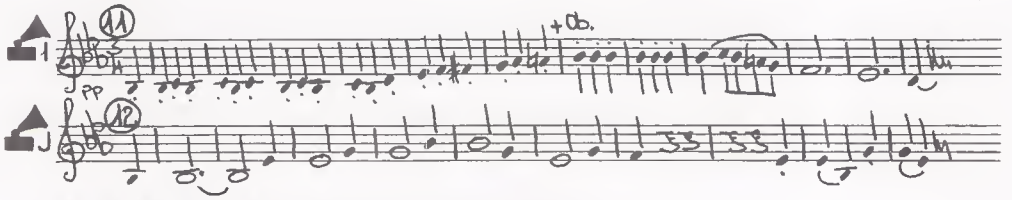


Troisième mouvement : SCHERZO - *ALLEGRO VIVACE*

Ce *Scherzo* fougueux, en mi b majeur, est bâti sur deux thèmes et reproduit, en l'élargissant, la coupe de l'ancien menuet avec *trio* et *da capo*.

Le thème principal, confié au hautbois doublé par les premiers violons (*Ex. 11*), s'élance sur un murmure *pianissimo* et *staccato* du quatuor à cordes. C'est un motif vif et léger, qui fuse à une vitesse folle, se déploie dans les sonorités lumineuses des Bois, puis dans celles plus mordantes des Cordes et des Bois réunis, toujours sur une trame sonore palpitante, à laquelle les appels des cors et des trompettes viennent apporter par moments un éclat nouveau.

Le thème héroïque du *trio* jaillit aux cors sur le même rythme endiablé (*Ex. 12*). Après son retour, le thème initial (*Ex. 11*) subit d'étincelantes transformations pour se précipiter, dans une brève *coda,* sur les trois derniers accords.



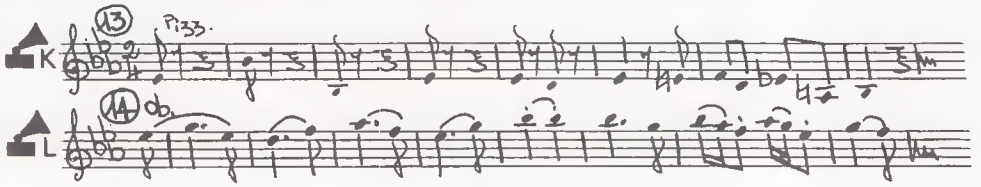
Quatrième mouvement : FINALE - *ALLEGRO MOLTO*

Le dernier mouvement est un thème librement varié, intercalant de courts ponts et des développements fugués. Ce thème avait été utilisé deux fois déjà par Beethoven, en 1801, dans le final du ballet de *Prométhée,* et, en 1802, dans ses quinze *Variations avec une fugue* en mi b pour piano.

Une brève et foudroyante introduction débute ce *final*. Le thème est présenté alors sous sa forme initiale de simple « basse d'harmonie » (*Ex. 13*). A présent, douze variations vont se succéder, affectant par les plus ingénieuses transformations la mélodie, le rythme, l'harmonie et l'orchestration.

La première et la deuxième variation (essentiellement rythmique) sont dévolues aux cordes seules, dans une écriture fuguée. Avec la troisième apparaît la véritable phrase thématique (*Ex. 14*). Chantée par le hautbois, elle vient se superposer au thème initial, qui, confié aux violoncelles et aux contrebasses, remplit maintenant le rôle de basse dans une orchestration déjà élargie. Il s'ensuit une fugue avec réponse à la sous-dominante. Un nouveau thème, d'allure martiale (en sol mineur) s'élève avec force. Cette cinquième variation joue le rôle de second thème principal de symphonie.

Avant la conclusion, le thème mélodique (*Ex. 14*) réapparaît aux Bois dans une variation de caractère beaucoup plus expressif et d'un tempo plus lent (*poco andante*). Les cors s'en emparent à leur tour pour conduire à la dernière des variations, le *Presto,* une brillante et éclatante péroraison à l'échelle de l'œuvre qu'elle clôt.



premier mouvement
ALLEGRO (♩. = 60)

SCHEMA ANALYTIQUE		EXEMPLES SONORES	
EXPOSITION (avec barres de reprise)	thème 1	A	face 1
	1er motif secondaire	B	
	thème 2	C	
	phrase conclusive		
DEVELOPPEMENT	1er motif secondaire		
	thème 1		
	2e motif secondaire	D	
	transition (th. 1)	E	
REEXPOSITION	thème 1		
	1er motif secondaire		
	thème 2		
CODA (modulation : ré b.)			

environ 18'

second mouvement
ADAGIO (♪ = 80)

SCHEMA ANALYTIQUE				EXEMPLES SONORES	
GRAND LIED	*EXPOSITION*	A	thème 1 a	F	face 1
		B	thème 1 b	G	
	TRIO	A	thème 2	H	face 2
	REEXPOSITION + DEVELOPPEMENT		thème 1 a		
			thème 1 b		
			motif secondaire sol min.		
	CODA		motif secondaire la b.		
			thème 1 a		

environ 15'

troisième mouvement
ALLEGRO VIVACE (♩. = 116)

SCHEMA ANALYTIQUE				EXEMPLES SONORES	
EXPOSITION	*2 parties*	B	thème 1	I	face 2
		A			
TRIO	*3 sections*	A	thème 2	J	
		B			
		A			
REPRISE VARIEE			thème 1		
CODA					

environ 5'

quatrième mouvement
ALLEGRO (♩ = 76)

SCHEMA ANALYTIQUE			EXEMPLES SONORES	
introduction				face 2
12 VARIATIONS LIBRES SUR UN THEME	exposition	thème « basse »	K	
	3e var.	thème « mélodique »	L	
	6e var.	rythmée, en sol mineur		
	10e var.	thème mélodique (andante)	M	
	CODA (12e var.)	(presto)	N	

environ 14'

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphonie héroïque

25.2/8

les feuillets des benjamins de la musique

«MUSIQUE ET CULTURE» - 15, rue Hechner - 67000 STRASBOURG - C.C.P. Strbg 484.48 W
Association agréée par les Ministères de l'Education, de la Culture, de la Jeunesse et des Sports.

Série 23 - Novembre 1979 - N° **2** Publication mensuelle

SOMMAIRE

- **Un génie universellement aimé : Ludwig van BEETHOVEN**
- **La symphonie préférée de Beethoven : l'*HEROIQUE* (n° 3)**
- **Une musique de scène : l'ouverture d'*EGMONT***
- **Musique en jeux** (une sur trois - sourds - neuf - une anecdote)

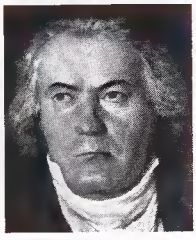
Jeunes amis,

Le mois dernier, nous vous avons longuement entretenus de Franz Liszt, artiste prodigieux, généreux de son cœur, de son temps, de son argent. Pianiste incomparable, il éblouissait tous ceux qui avaient le bonheur de l'écouter.

Vous vous souvenez sans doute encore qu'à l'âge de neuf ans il était à Vienne, où il poursuivait ses études musicales. C'est là, dans la capitale autrichienne, qu'il fut reçu par Beethoven, qui travaillait, bien qu'atteint par la surdité, à sa magnifique **IXe Symphonie** *avec un chœur final sur l'***Ode à la Joie** *de Schiller. Beethoven accepta même d'assister au concert que l'enfant donnait devant 4.000 auditeurs ; il fut tellement ému par le talent exceptionnel du jeune Liszt, qu'il s'élança sur l'estrade, le saisit entre ses bras et le baisa au front . . .*

Imaginez la joie du petit virtuose d'être ainsi honoré par celui qui est considéré maintenant comme le plus grand musicien de son temps.

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)



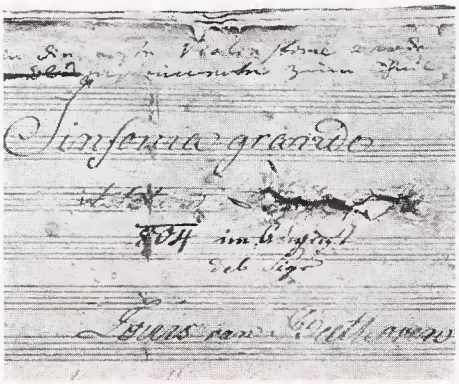
Mais savez-vous que Beethoven s'aperçut, dès avant l'âge de trente ans, qu'il devenait progressivement sourd ? Terrible infirmité pour un homme condamné à ne vivre que de sa musique. Il se laissa d'abord aller au désespoir, mais sa volonté triompha bientôt. Muré dans sa surdité, il se mit à composer avec une fièvre qu'il n'avait jamais connue auparavant.

Beethoven a composé plus de 300 œuvres, dans les genres les plus divers : des œuvres pour orchestre (symphonies, concertos et ouvertures), des œuvres pour orchestre et voix (**9e symphonie** ; un opéra, *Fidélio* ; de la musique de scène : *Egmont* ; des Messes, un Oratorio, des Cantates), de nombreuses mélodies, des pages pour piano seul, pour piano et cordes, pour piano et instruments divers, pour cordes seules, pour instruments à vent . . .

Dans ce numéro, nous nous pencherons plus spécialement sur une de ses symphonies, la troisième, connue sous le nom de *Symphonie héroïque* et qui date de 1804, et aussi sur une de ses ouvertures, *Egmont,* composée six ans après.

symphonie héroïque

Nº 3 EN MI BEMOL

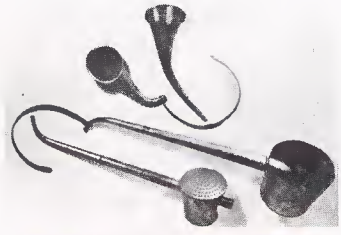
La *Symphonie héroïque* est liée dans une certaine mesure à une page de l'histoire de notre pays. Beethoven l'a composée au début du XIXe siècle, entre 1802 et 1804. A cette époque, Bonaparte, nommé Premier Consul, était considéré comme le pur héros de la Révolution française et le libérateur des nations de l'Europe. Or, à ce titre, Beethoven vouait une grande admiration à Bonaparte et lui dédia sa partition. Mais, lorsqu'en 1804, le Premier Consul se fit couronner empereur, le musicien laissa éclater son indignation et s'il ne déchira peut-être pas complètement la page de titre, il ratura tout au moins rageusement la dédicace : « N'est-il donc rien, s'écria-t-il, de plus qu'un homme ordinaire ? un ambitieux, bientôt un tyran ? » Et c'est ainsi que le nom de Bonaparte, devenu Napoléon Ier, disparut de la première page de l'œuvre pour être remplacé par cet autre titre : « *Sinfonia eroïca, composée pour célébrer le souvenir d'un grand homme.* »

Remarquez la trace des ratures de Beethoven, qui effaça l'inscription intitolata Bonaparte (intitulée Bonaparte) **lorsqu'il apprit que le Premier Consul venait de se faire sacrer empereur. Ce n'est que plus tard que la Symphonie fut publiée avec le titre indiqué dans le texte ci-contre.**

La plupart d'entre vous n'ignorent plus que la *symphonie* est une œuvre pour orchestre et qu'elle se divise généralement en quatre morceaux ou mouvements : un morceau de mouvement vif *(allegro)*, un mouvement lent *(andante* ou *adagio)*, un morceau de caractère dansant *(menuet* ou *scherzo)* et un mouvement final vif.

Il en est ainsi de la *Symphonie Héroïque*, avec :

- son *Allegro* du début, dont le thème principal sonne comme une fanfare ;
- son *Adagio*, qui est une grande marche funèbre
- son *Scherzo* où, dans la partie médiane *(trio)*, les cors lancent un thème bruyant et héroïque ;
- son *Allegro final*, formé par une série de *variations* et qui se termine par un *Presto* étincelant.

Comme nous l'avons déjà mentionné, 6 ans avant d'entamer la composition de sa 3e symphonie, Beethoven comprend que ces bourdonnements d'oreille qui l'assaillent de plus en plus souvent sont l'annonce d'une surdité irréversible. Il connaît alors une période de profond désespoir et d'effondrement total. Mais Beethoven porte la musique en lui, et son caractère volontaire et passionné l'aide à sortir de cette crise douloureuse. Il se remet à écrire avec fougue et compose entre autres encore 6 symphonies (dont la VIe, la « *Pastorale* », que vous connaissez certainement).



Appareils acoustiques utilisés par Beethoven pour atténuer sa surdité.

Souhaitons à présent que vous en sachiez plus que cette candidate au baccalauréat :

— Que savez-vous de Beethoven, mademoiselle ? interroge l'examinateur.
— C'est un grand musicien. Il a écrit des opéras.
— C'est beaucoup dire. Il est surtout célèbre par . . . ?
— Ses symphonies.
— Très bien. Et combien en a-t-il écrit ?
— Trois . . . *L'Héroïque, la Pastorale* . . . et *la Neuvième.*

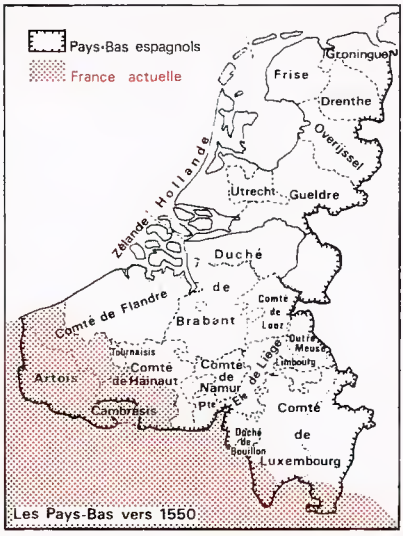
Au fait . . . combien d'opéras Beethoven a-t-il écrit ? combien de symphonies a-t-il composé ?

LES PEANUTS

Egmont est le titre d'une pièce écrite en 1787 par le grand écrivain allemand Gœthe (1749-1832). Cette pièce s'inspire d'un épisode de la révolte des Pays-Bas contre la domination et l'oppression espagnoles au XVIe siècle.

Le roi d'Espagne, Philippe II, fils de Charles-Quint, traite en effet si durement la population qu'elle se soulève pour retrouver la liberté. Parmi les patriotes se trouve l'un des plus grands seigneurs du pays, le comte Egmont, un gentilhomme brave et généreux, que les citoyens de la ville de Bruxelles considèrent comme leur défenseur. (A cette époque, les Pays-Bas s'étendaient sur la Hollande, la Belgique et le Luxembourg.)

Pour vaincre les rebelles, Philippe II dépêche à Bruxelles le duc d'Albe, personnage fourbe et haineux, à la tête de vingt mille soldats. Plutôt que de fuir et de chercher refuge dans une autre province, Egmont poursuit la lutte. Mais le duc d'Albe lui tend un piège, parvient à l'emprisonner et le fait exécuter sans jugement.



Les Pays-Bas vers 1550

Le sujet de cette tragédie ne pouvait que séduire Beethoven, qui vouait une grande admiration à l'écrivain allemand. « Ce glorieux *Egmont* m'a touché, écrivait-il à Gœthe, et, après l'avoir lu et repensé avec tant de passion, je l'ai transcrit en musique ». C'était en 1810.

De la partition composée par Beethoven pour accompagner l'ouvrage de Gœthe, nous vous présentons l'*Ouverture,* c'est-à-dire la pièce destinée à être jouée par l'orchestre avant le lever du rideau.

L'Ouverture d'*Egmont* se divise en trois parties : une introduction lente - une partie centrale qui illustre la révolte des Hollandais contre les Espagnols - une conclusion.

1. Introduction

Des rythmes sombres, volontaires et implacables comme le tyran, alternent avec les accents plaintifs des **bois** (image de la faiblesse des patriotes) et créent l'atmosphère d'angoisse dans laquelle se déroulera le drame.

2. La lutte

Mais la révolte gronde peu à peu : las de souffrir, le peuple se soulève. Nous entendons un thème énergique exposé par les **violoncelles** (évocation de la révolte) ; il est suivi d'un motif haletant et décidé, présenté par les **violons.** La sonorité grandit ; la lutte se développe.

Mais la riposte de l'ennemi est terrible : le rythme agressif et autoritaire du début surgit brutalement aux **cordes** et cherche à anéantir la courte phrase plaintive confiée aux **bois.** Tour à tour, ces thèmes reparaîtront et s'opposeront.

Bientôt toutefois, le thème de l'oppression, soutenu par les **cors,** les **trompettes** et les **timbales,** sortira vainqueur de cette lutte acharnée. Deux notes jouées violemment par les **violons** marquent la mort d'Egmont. Dans le silence brusquement tombé, quelques accords sourds aux **bois,** comme étouffés. terminent cette partie.

3. Conclusion

Soudain, après un rapide crescendo, soutenu par le frémissement des **timbales** (au-dessus desquelles fusent des traits brillants, « pareils à des rayons de lumière ») retentit une **fanfare triomphale** ; elle nous annonce que le sacrifice d'Egmont n'a pas été vain et que l'heure de la libération des Flandres vient de sonner.

C'est donc par une brillante apothéose que s'achève cette *Ouverture* de Beethoven dont la première exécution a eu lieu le 24 mai 1810.

MUSIQUE EN JEUX

une sur trois

A vous de cocher l'affirmation exacte parmi les trois qui vous sont proposées.

A Beethoven était de nationalité
☐ 1 allemande ☐ 2 suisse ☐ 3 autrichienne

B La « Symphonie Pastorale » est
☐ 1 la 6e ☐ 2 la 8e ☐ 3 la 2e

C Parmi les instruments que Beethoven a introduits à l'orchestre symphonique, il faut mentionner
☐ 1 le cor ☐ 2 le contrebasson ☐ 3 le violoncelle

D Du grave à l'aigu, les cordes à vide du violon sont les suivantes :
☐ 1 mi-la-ré-sol ☐ 2 do-sol-ré-la ☐ 3 sol-ré-la-mi

E Wilhelm Furtwängler, grand interprète de Beethoven, était
☐ 1 pianiste ☐ 2 chef d'orchestre ☐ 3 violoniste

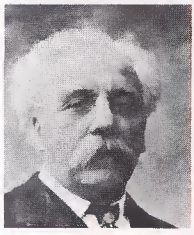
sourds

Voici les portraits de deux grands musiciens qui, comme Beethoven, ont été atteints de surdité. Le premier, celui de gauche, est un compositeur tchèque, surtout connu pour ses poèmes symphoniques. Le second, un Français, a dirigé le Conservatoire de Paris de 1905 à 1920.

Qui sont-ils ?

.....

.....



une anecdote

Se trouvant à Carlsbad, une station thermale d'Allemagne, Beethoven fit une promenade avec l'éminent écrivain allemand, Gœthe, qui est — vous vous en souvenez — l'auteur d'*Egmont*. Les gens en voyant passer la voiture où se trouvaient réunis les deux grands hommes s'arrêtaient et saluaient respectueusement.

— « C'est ennuyeux, remarqua Gœthe, d'être aussi célèbre ; tous les gens me saluent. »

— « Votre Excellence n'a pas besoin de se faire du souci, répondit Beethoven, c'est peut-être moi que les gens saluent. »

neuf

Lequel de ces compositeurs a composé le même nombre de symphonies que Beethoven ?

☐ *MAHLER*
☐ *BRUCKNER*
☐ *BRAHMS*
☐ *SCHUBERT*

REPONSES DES JEUX DU N° 1 - OCTOBRE 1979

VRAI OU FAUX	Affirmations vraies : nos 2 - 4 - 5 - 9 - 10.
GRILLE MUSICALE	Il s'agissait du pianiste Sigismund THALBERG qui a vécu de 1812 à 1871.
PROFESSION « ARTISTES »	Dans l'ordre de la liste des noms, il fallait noter : 2-3-2 ; 3-3-2 ; 1-2-2 ; 3-4-2 ; 3-3-3 ; 2-3-1.
A DECOUVRIR	Le thème proposé était celui par lequel débute la célèbre 2e Rhapsodie hongroise.

Le Directeur de la Publication : Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 10/79 - Dépôt légal : 4e trimestre 1979 - N° d'ordre 2632/79
Commission paritaire : n° 35.860

OUVERTURE D'EGMONT

Partition : Ed. Eulenburg

L. van BEETHOVEN (1770-1827)

1809 est, pour Beethoven, l'année du *5e Concerto pour piano,* de la *26e Sonate pour piano* «Les Adieux, l'Absence et le Retour» et du *10e Quatuor* en mi bémol,surnommé «Quatuor des harpes». Au cours de l'automne de la même année, il commence la composition de la musique de scène pour l'*Egmont* de Goethe, commande des théâtres impériaux de Vienne. L'ouvrage est donné le 24 mai 1810, mais, dans leurs comptes rendus, les critiques ont tous passé sous silence la musique de Beethoven.

Le sujet mis en scène par le grand écrivain allemand ne pouvait que séduire Beethoven. Non seulement «il se nourrissait de Goethe depuis l'enfance... il le lisait chaque jour» (1) – «j'ai fait la musique d'*Egmont* uniquement par amour pour ses poèmes, qui m'ont donné tant de joie», écrira-t-il lui-même plus tard à Bettina Brentano, l'ardente admiratrice des deux artistes – mais encore il a trouvé là l'occasion d'exprimer musicalement ce qu'il ressentait au fond de lui-même et d'exalter les sentiments de patriotisme et d'amour de la liberté qui guident Egmont. S'adressant directement à Goethe dans une lettre datée du 12 avril 1811, il lui fait cet aveu : «Ce glorieux *Egmont* m'a touché et, après l'avoir lu et repensé avec tant de passion, à travers vous, je l'ai transcrit en musique.»

Le héros du drame, le comte Egmont, paya de sa vie, en 1568, le fait d'avoir soutenu le soulèvement des Pays-Bas contre l'oppression espagnole. A l'annonce de son arrestation, Claire, une jeune fille éprise du héros, tente vainement de soulever le peuple pour le délivrer. Elle s'empoisonne pour le rejoindre dans la mort.

Beethoven s'est conformé strictement aux désirs de Goethe qui avait indiqué très exactement la place qu'il entendait réserver à la musique, n'y ajoutant que l'*Ouverture* et les quatre *Entractes.* Outre ces pages, la partition comprend : deux *Lieder* de Claire, un 1er mélodrame (2) : la *Mort de Claire,* un 2e mélodrame : *le Sommeil et le Monologue d'Egmont* (départ du héros pour son supplice) et la *Symphonie triomphale* que nous retrouvons dans la dernière partie de l'Ouverture.

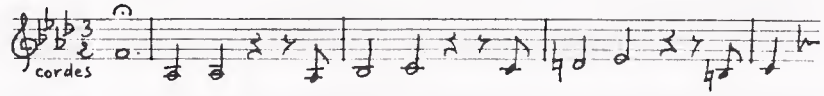
* * *

L'Ouverture est un *Allegro* de «forme sonate» (exposition des thèmes – développement et réexposition), avec une *Introduction* lente et une *Coda* triomphale.

INTRODUCTION

Après une longue tenue de l'orchestre, prolongée par un point d'orgue, les cordes font entendre un motif pesant et énergique, évocation de l'oppression étrangère :

Ex 1



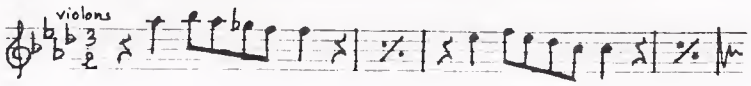
Aussitôt après, le hautbois, rejoint successivement par la clarinette et les bassons, fait entendre une phrase implorante et expressive symbolisant les plaintes du peuple, que les cordes reprennent à leur tour :

Ex 2

Le motif initial, écourté, revient, suivi du motif d'imploration dans une forme différente.

Puis, sur les *trémolos* des seconds violons et des altos, les premiers violons et les bois échangent un troisième motif, une plainte infiniment touchante.

Ex 3

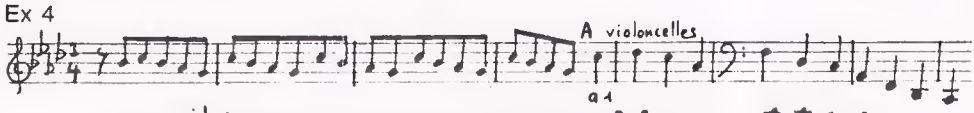
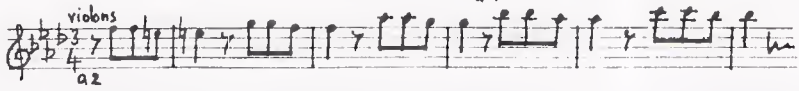


Elle donne naissance aux quatre premières mesures de l'*Allegro.*

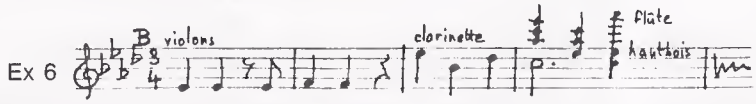
MUSIQUE & CULTURE

ALLEGRO

Ces 4 mesures précèdent le thème **A**, en *fa mineur,* thème de la colère et de la révolte, présenté par les violoncelles (Ex 4), auquel fait suite un rythme décidé, de quatre notes, confié aux violons (Ex 5).

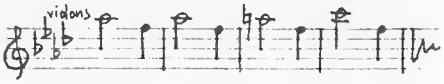
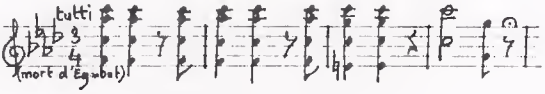
Ex 4

Ex 5

Le thème **A** reparaît, joué dans l'aigu par les violons, soutenu par l'ensemble de l'orchestre et les roulements de timbales : la lutte se développe. Mais la riposte ne se fait pas attendre : l'idée **B**, en *la bémol,* surgit aux cordes (Ex 6); elle est formée des deux motifs de l'*introduction,* plus ramassés, et conduit au Développement.

Ex 6



Le Développement est construit sur l'idée **A** dont le premier élément (a1, Ex 4) passe successivement – et à trois reprises – de la clarinette à la flûte puis au hautbois, avant de réapparaître dans le grave (violoncelles et contrebasses) et avec son vrai caractère.

La Réexposition s'engage par la reprise du trait rapide (Ex 4) qui prépare la rentrée de **A.** Toute cette partie reprend intégralement l'exposition, à quelques détails d'orchestration près (remarquer toutefois que le thème **B** est répété en *ré bémol*). Après un bref dialogue qui oppose clarinettes, bassons et cors sur le motif simplifié de l'oppression (Ex 1)aux cordes sur le motif à la fois tendre et douloureux (Ex 7), deux notes d'une expression déchirante, jouées violemment par les violons (Ex 8) terminent le mouvement (mort d'Egmont) :

Ex 7

Ex 8

ALLEGRO CON BRIO

Silence subit ; puis quatre accords aux sonorités quasi religieuses (clarinettes et bassons, puis hautbois) préparent la *coda (allegro con brio)* qui joue le rôle de développement terminal. Après un rapide *crescendo,* soutenu par les roulements de la timbale, une fanfare éclatante retentit à l'orchestre, fanfare triomphale qui exalte la noblesse d'âme d'Egmont et proclame le triomphe de la liberté :

Ex 9

L'*Ouverture d'Egmont* s'achève ainsi sur une note optimiste bien que tragique : par l'exemple de son sacrifice, le héros engage son peuple sur le chemin de la délivrance, idée chère à Beethoven.

(1) Romain Rolland : *La vie de Beethoven,* 1903, Ed. Hachette, 1947.
(2) *mélodrame :* scène mimée (sans paroles), accompagnée par la musique seule.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

SEPTIÈME SYMPHONIE
Op. 92, en La majeur

Ludwig van BEETHOVEN
(1770 - 1827)

La *Septième Symphonie* fut commencée en 1811 et achevée en mai ou juin 1812, bien que certaines esquisses pour le deuxième mouvement - le thème principal - remontent jusqu'en 1806. Elle fut donnée pour la première fois en concert le 8 décembre 1813 sous la direction de Beethoven lui-même, alors que la *Huitième* était terminée depuis plus d'un an. Ces deux œuvres sont donc contemporaines et Beethoven y travailla de façon parallèle, comme il l'avait déjà fait pour la *Cinquième* et la *Sixième*.

Bien que le contraste n'en soit pas aussi tranché, elle fait partie des "grandes" symphonies impaires, par opposition aux symphonies paires d'humeur plus détendue - notamment la *Quatrième* et la *Huitième* -, mais aussi plus négligées au concert ou par l'exégèse critique.

Beethoven y voyait une de ses meilleures œuvres. Pour Weber, au contraire, c'était là une musique de fou et son auteur était devenu bon pour être enfermé à l'asile. Wagner, qui la dirigea, en avait une vision très différente puisqu'il l'avait surnommée "La Danse", probablement à cause de la prééminence de certains rythmes obstinés qu'on y rencontre ; il la qualifia d'œuvre éminemment "sereine".

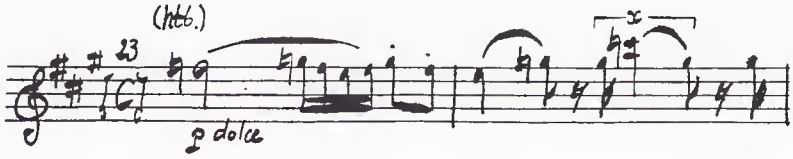
L'orchestre est l'orchestre classique-type, avec Bois et Cuivres par deux. Notons que Beethoven emploie systématiquement les clarinettes dans toutes ses symphonies, tandis que l'instrument n'était pas encore disponible dans tous les orchestres du temps de Mozart (qui n'en utilise par exemple pas dans sa *41e Symphonie*, dite "Jupiter"). La raison pour laquelle les trompettes sont ici en *Ré* au lieu d'être en *La* alors que l'œuvre est en *La* Majeur, est que la sonorité de ces instruments dans ce dernier ton était tellement défectueuse qu'on préférait ne jamais s'en servir, leur en substituant d'autres à la quarte ou à la quinte supérieure (trompettes en *Ré* ou en *Mi*).

Bien que le troisième mouvement ne porte pas de titre spécifique, il s'agit là assurément d'un *Scherzo*, avec deux *Trios*, contrairement à la *Huitième Symphonie* où Beethoven choisit d'en revenir au plus traditionnel Menuet.

1er MOUVEMENT : *Poco sostenuto - Vivace,* en *La* majeur

Comme la *Première*, la *Deuxième* et la *Quatrième*, la *Septième Symphonie* commence par une **introduction lente**, ***Poco sostenuto***. Ce procédé est usuel à l'époque classique, mais il est plus caractéristique cependant de Haydn (dont Beethoven avait été l'élève) que de Mozart.

Trois éléments dominent cette introduction, jusqu'à la mesure 22 : il s'agit des accords plaqués *forte*, desquels se dégage un dessin arpégé en blanches, d'abord au hautbois, mais alternant par la suite (à partir de la mesure 15) entre les premiers et les deuxièmes violons avec un phrasé transformé (chaque note étant accentué *sforzando*), ainsi que les gammes en doubles croches. En *Do* majeur, un nouvel élément fait son apparition, lui aussi caractérisé rythmiquement (cellule x) :

Ex.1

Quand ce motif passe aux Cordes, mesure 29, les Vents lui superposent une sorte de mise à plat, en notes répétées, des doubles croches déjà entendues des gammes. Un retour des éléments initiaux nous oriente vers *mi* mineur, tandis que l'exemple 1 reparaît en *Fa* majeur. C'est lui qui introduit la transition vers le ***Vivace***, élaborée à partir des doubles croches répétées desquelles se dégage le rythme caractéristique du 6/8, sur la seule note *mi*, entendue soixante-et-une fois dans divers registres.

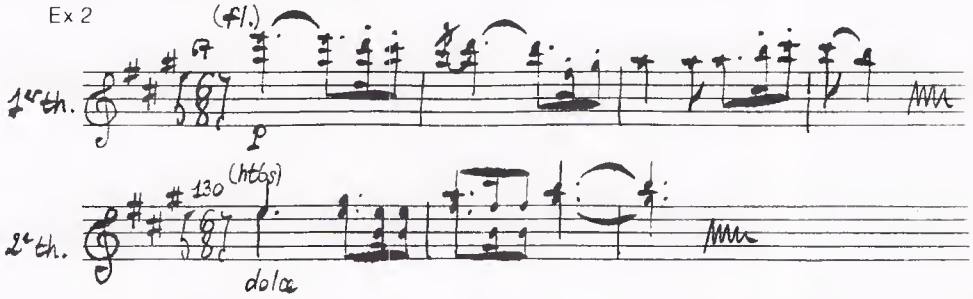
Exposition.

Le **premier thème** entre *piano*, à la flûte, mesure 67, faisant un large emploi du rythme populaire italien de la *saltarelle*. De coupe tripartite, il est suivi, après une pause spectaculaire sur l'accord de septième de dominante (mesure 88), d'un contre-exposé *tutti* quasi-intégral où les basses, les timbales et les Cuivres assènent la cellule rythmique principale, cédant la place à la transition proprement dite, d'abord sur pédale de *La*, dans la nuance *piano*, mais obliquant par un coup de théâtre soudain (c'est la dramaturgie beethovénienne), *fortissimo*, vers le ton relatif, *ut* dièse mineur, à partir de la mesure 109.

MUSIQUE & CULTURE

Une modulation très lointaine (*Mi bémol* majeur) introduit enharmoniquement le ton de la dominante (dont *ré dièse* est note "caractéristique") où se situe traditionnellement le **deuxième thème**. Celui-ci, d'habitude, établit un contraste par rapport au premier. Ce n'est pas le cas ici où il est assez peu individualisé, alors qu'il est bâti à partir des mêmes éléments rythmiques

Ce mouvement ne se préoccupe donc pas de respecter la dualité - dans l'unité - qu'on attend d'ordinaire de la forme sonate.

Ex 2

Ce deuxième thème est très court puisqu'il ne fait que quatre mesures et son harmonie est très sommaire. Il est aussitôt répété pour obliquer abruptement vers *Do* majeur, mais de façon toute provisoire : il ne s'agit en effet que de dramatiser cette fin d'exposition, ce à quoi contribuent également *pianissimos* subits, *crescendos* et *fortissimos* et tout l'orchestre.

En alternance entre ligne supérieure et basse, c'est à un motif directement issu du premier thème que Beethoven laisse le soin de conclure l'exposition

Développement.

Bien entendu, celui-ci repose tout entier sur la cellule pointée caractéristique des premier et deuxième thèmes (Ex2). Commençant en *Do* majeur, celle-ci, bouclée sur elle-même, donne naissance à un dessin mélodique nouveau qui donne lieu à des entrées sucessives aux différentes voix. Une nouvelle élaboration apparaît à la mesure 201, accompagnée d'un rythme secondaire déduit en doubles cordes aux deuxièmes violons. Basse et partie supérieure sont en écho.

A travers une dominante de *La*, on arrive, mesure 220, à une charnière de ce développement En *Fa* majeur, *sol* et *ré* mineurs successivement, le rythme caractéristique est renvoyé aux diverses parties en courtes itérations cadentielles qui, à partir de la mesure 238, s'accumulent *crescendo* en trois phases s'élevant chacune d'un degré, aboutissant à un premier point culminant, mesure 250, puis un deuxième, *fortissimo*, mesure 255. Après quoi, sans que la tension ne retombe, une transition de retour ramène la réexposition, qui commence à la mesure 278.

Réexposition.

Après la rentrée du premier thème, celle-ci se dirige vers le ton de la section médiane du développement. On passe à travers *la* mineur pour retrouver *La* majeur à la mesure 331. Le deuxième thème et la période conclusive suivent régulièrement jusqu'à l'intervention de la ***Coda***, mesure 389.

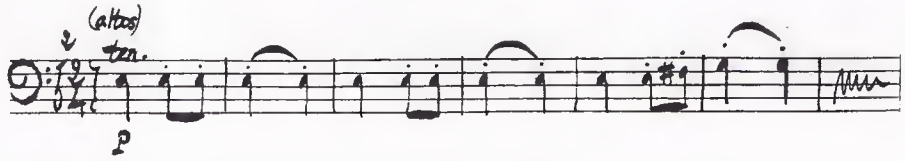
De même que pour l'introduction, il faut remarquer les propositions inhabituelles de cette Coda qui s'étend sur soixante-deux mesures. Débutant dans le ton éloigné de *La bémol* majeur, le ton principal est cependant rapidement rétabli. La cellule rythmique pointée commence par y être omniprésente, mais cède la place à un nouveau motif aux Cordes graves brodant la tierce de l'accord de tonique.

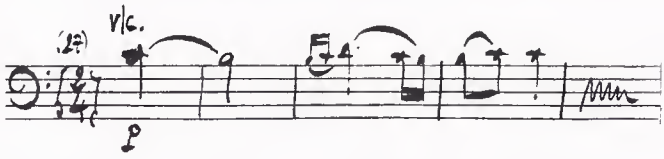
Ce passage qui s'enfle dans un *crescendo* est une préparation à la brillante et enthousiasmante péroraison qui clôt le mouvement, où l'on retrouve naturellement la cellule rythmique obsédante qui en avait caractérisé l'ensemble. C'est cette dernière section qui avait rencontré l'incompréhension de Carl Maria von Weber

2e MOUVEMENT : *Allegretto* en *la* mineur

Ce mouvement est le plus universellement connu de la *Symphonie*, et à juste titre. Beethoven commença d'y travailler six années avant d'achever l'ouvrage entier. Bien qu'il soit marqué ***Allegretto*** il s'agit là du mouvement lent et l'indication métronomique du compositeur est, ici moins qu'ailleurs, rarement observée

Le ton de *la* mineur est établi par l'accord tenu des Vents qui ouvre le mouvement. Notons que, le deuxième cor donnant la basse de l'accord, celui-ci se trouve à l'état de deuxième renversement (quarte et sixte). Les Cordes graves présentent alors, sur ce qui est la cellule rythmique principale de ce mouvement (que certains commentateurs font dériver de celle du premier mouvement), un premier élément thématique, d'abord statique mélodiquement, mais dont l'intérêt se dégage peu à peu.

Ex.3

La coupe est binaire, avec reprise du deuxième segment
Le thème véritable fait alors son entrée, aux altos à l'unisson des violoncelles dans leur registre le plus émouvant. C'est l'intensité de cette instrumentation qui permet de trancher en faveur de la prééminence de cet élément qui se superpose au précédent.

Ex.4

Ce complexe est répété une première fois à l'octave supérieure, avec le thème principal aux deuxièmes violons. Lors d'une nouvelle répétition, il monte encore d'une octave passant aux premiers violons, *fortissimo*, tandis que le contre-chant s'étage sur quatre octaves à tous les Bois.

En *La* majeur, sur des arpèges en triolets des premiers violons et le rythme persistant des basses, le premier épisode contrastant de ce *Lied* débute par un nouveau thème aux clarinettes et bassons, celui-ci se dirige vers la dominante, *Mi* majeur, pour y asseoir sa cadence, à la mesure 116, et des entrées d'un nouveau motif composite à la clarinette et au cor réintroduisent au premier plan la cellule principale.

Ce bref *solo* de cor où l'instrument est utilisé dans un dialogue mélodique produit un effet poétique qui devait être encore plus prenant à l'époque de Beethoven, car pour des raisons dues à la technique et la nature de l'ancien cor sans pistons, de tels traits étaient exceptionnels.

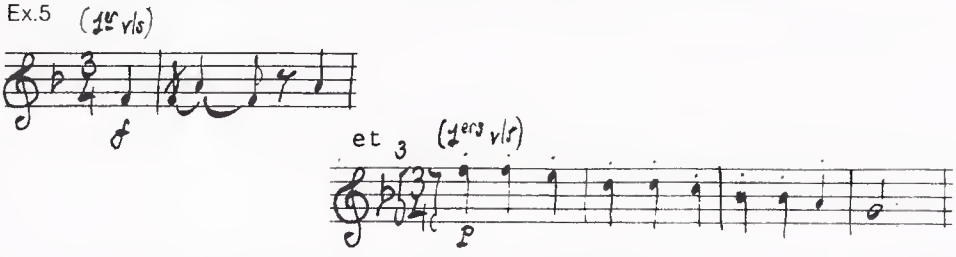
Une modulation vers *Do* majeur construite sur le motif composite ramène le thème principal, en *la* mineur, dans une présentation variée. La section qui suit, y compris le ***fugato***, doit également être considérée comme une variation du thème principal, où interviennent des éléments de développement. La cadence finale du thème, répétée *fortissimo* à tout l'orchestre, est aisément identifiable.

La reprise de l'épisode contrastant demeure en *La* majeur là où on s'était la première fois orienté vers *Mi*, cet épisode est écourté, mais bifurque à nouveau vers *Do* majeur (mesure 248), alternant aussitôt avec *la* mineur. Une série de cadences dans ce ton sur la cellule rythmique principale conclut le mouvement qui s'achève par le même accord de vents qu'au début (le *La* grave des Cordes annulant cependant l'effet de deuxième renversement).

3e MOUVEMENT : *Presto*, en *Fa* majeur

La première partie de ce **Scherzo** se dirige, non pas vers la dominante (*Ut* majeur) mais vers celle du ton relatif (*La*, dominante de *ré* mineur). On distingue deux éléments :

Ex.5



Dans la section médiane, à partir de la mesure 25, c'est surtout le deuxième de ces éléments qui prédomine, dans la nuance *piano*, coupé par les véhémentes itérations *forte* du premier élément. A partir de la mesure 66 commence *crescendo* (comme souvent chez Beethoven, et particulièrement dans cette symphonie) la transition de retour qui ramène la section initiale *tutti*, se dirigeant cette fois vers *Do*, mais pour aussitôt revenir à *Fa*. Une fausse reprise, mesure 137, conduit au premier **Trio** grâce à une équivoque sur un *La* longuement tenu.

Ce **Trio**, en *Ré* majeur, *Assai meno presto*, qui se déroule en entier sur cette pédale de *La*, est lui aussi de coupe tripartite. La première reprise, mesure 165, est écrite par Beethoven, avec des ajouts. La section médiane commence à la mesure 181, le cor dans le grave jouant la cellule principale. A partir de la mesure 200, un phénomène de compression rythmique, l'*hémiole* (3 mesures à 2/4 écrites à l'intérieur de 2 mesures à 3/4) amènent un retour *fortissimo* encore une fois de la première section. Après quoi une transition réintroduit le **Scherzo**.

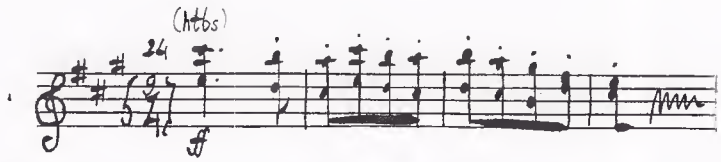
MUSIQUE & CULTURE

Ce *Da capo* est textuel, mais la reprise en est intégralement écrite pour permettre certains déplacements de nuances. Textuel également est le retour du **Trio**, ainsi que le second *Da capo* du **Scherzo**, sans aucune reprise cette fois. Un faux retour éphémère du **Trio** entraîne une brusque conclusion.

4e MOUVEMENT : *Allegro con brio*, en *La* majeur

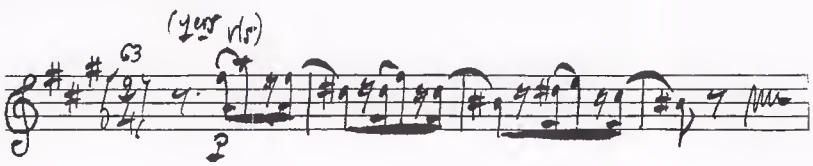
Le thème principal du dernier mouvement de la symphonie est une vigoureuse danse binaire, d'allure populaire et joyeuse. Notons que l'accentuation à contretemps des basses et des Vents donnent une vitalité rythmique décuplée à un ensemble extrêmement carré.

Le *tutti* qui s'enchaîne présente aux Vents un élément nouveau, aussitôt repris aux Cordes en trémolo, *fortissimo* :

Ex.6

Le matériau de la transition est la tête du premier thème, traitée en imitations. Les mesures 43-44 nous dirigent vers le ton relatif, *fa dièse* mineur, toujours avec le même matériau.

Le **deuxième thème**, qui apparaît à la mesure 63, n'est pas situé à la dominante, mais au relatif de celle-ci, *do dièse* mineur :

Ex.7



Un emprunt un peu prolongé au ton de la *sixte napolitaine* (*Ré* majeur) de ce dernier ton présente un heureux divertissement et prépare également le *tutti* qui marque la fin de l'exposition.

Le **développement** débute en *Fa* majeur, sur le premier thème. Une surprenante modulation amène *la* mineur, puis le premier thème reparaît *in extenso* (Ex.6), avec ses deux reprises, en *Do* majeur. Cette section assume la fonction de couplet dans cette forme à mi-chemin entre le **Rondo** et la **Sonate**.

En *ré* mineur, Beethoven s'en prend maintenant au court rythme introductif du mouvement. Une pédale de dominante du ton principal fait attendre un retour imminent du premier thème, mais c'est une fausse rentrée qui a lieu, en *Si bémol* majeur, mesure 202.

On ne peut guère se méprendre quant à la **réexposition** véritable, mesure 224. La modulation subséquente vers *fa dièse* mineur est à présent remplacée par une autre vers *ré* mineur, tandis que le deuxième thème est introduit en *la* mineur.

Comme le premier mouvement, celui-ci se conclut par une importante **Coda**, commençant à la mesure 343, et comportant même un élément de **développement terminal**, à cause de ses nombreuses modulations, développement construit à partir du même matériau que la transition.

La **Coda** véritable démarre donc vers la mesure 409, où elle récupère le matériau du premier *tutti* (cf. exemple 6), atteint un premier sommet de *fortississimo* mesure 427, un deuxième et clôt superbement ce mouvement et toute la symphonie en quelques pages d'une brillance et d'une vitalité extraordinaires, auxquelles il est difficile de rester indifférent.

Xavier Hascher

Caricature de Beethoven par Lyser

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

Concerto pour violon et orchestre « à la mémoire d'un ange »

Partition : Philharmonia - n°426

Alban BERG (1885 - 1935)

Le *Concerto pour violon et orchestre « à la mémoire d'un ange »* d'Alban Berg a été composé entre avril et août 1935. Il s'agit d'une commande du violoniste Louis Krasner. Berg a hésité à accepter cette commande (il travaille alors à son ultime œuvre : l'opéra *Lulu*), mais outre sa situation financière qui le pousse à accepter, Berg est profondément touché par la mort de la jeune Manon Gropius (fille d'Alma Mahler) à l'âge de dix-huit ans ; c'est à la mémoire de cet « ange » qu'il dédie son unique concerto pour violon.

Le concerto sera créé à Barcelone le 19 mars 1936 par Krasner, sous la direction de Hermann Scherchen. (Le concerto pour violon de Schoenberg, achevé en 1936 sera également créé par Krasner en 1940).

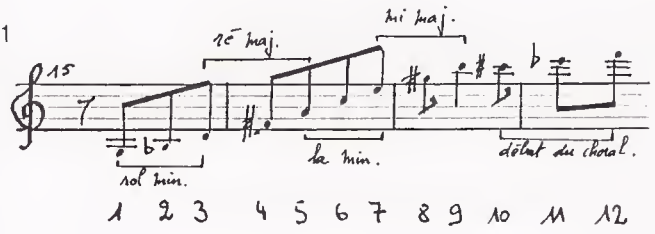
La nomenclature de l'orchestre est la suivante : 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 2 cors anglais, 1 saxophone alto, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 1 tuba basse, quintette à cordes, percussions.

L'analyse de la musique dodécaphonique (1) soulève souvent de nombreuses polémiques, à propos de l'utilité ou non qu'il y a à « décortiquer » l'œuvre en fonction de sa série (1). Or, comme le précise Th. Adorno, « il ne faut pas comprendre à faux la technique dodécaphonique comme une « technique de composition » [...]. Toutes les tentatives de l'utiliser comme telle mènent à l'absurde. Elle est comparable à une manière de disposer les couleurs sur la palette, plutôt qu'à l'exécution du travail pictural. En vérité la composition commence seulement lorsque la disposition des douze sons est terminée. » (2) Aussi insisterons-nous bien plus sur la forme musicale, dont la perception est une des clés pour pénétrer l'univers de ce concerto profond et émouvant.

Seules quelques indications préalables sur la série suffiront à faire comprendre sa conception et ses répercussions sur l'ensemble de l'œuvre.

A. La série

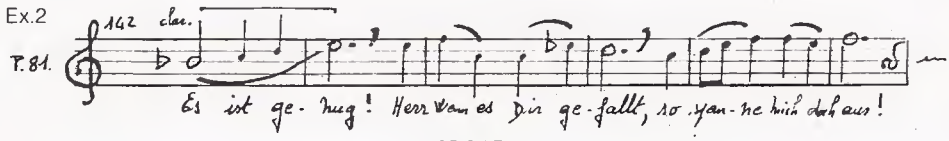
Ex.1



Cette série présente plusieurs particularités que Berg développera au cours de son concerto :

- les neuf premiers sons se succèdent par tierces et permettent d'entendre quatre accords parfaits (Ex.1), phénomène rare en musique atonale puisque généralement les compositeurs évitent toute référence au système tonal (3). Or Berg, à plusieurs reprises, et notamment au début et à la fin, fera entendre des passages aux caractéristiques tonales très affirmées (*sol* mineur mes. 11, et *sib* majeur mes 230).
- la série finit par une succession de secondes majeures, ce qui permet à Berg, (dans l'adagio final), d'enchaîner directement avec le choral de Bach « Es ist genug, so minn Herr » (4), qui commence également par trois tons (Ex. 2). Comme nous le verrons dans l'analyse formelle, non seulement Berg cite ce choral, mais il le développe et le varie.
- en dernier lieu il faut remarquer que Berg souligne par un changement rythmique le passage de la succession de tierces à la succession de secondes (Ex. 1). C'est donc à partir de cette série initiale (5) que Berg va élaborer son concerto. A ce propos F. Bayer remarque qu'il y a « une corrélation formelle évidente entre la structure interne de la série de base et l'architecture d'ensemble de l'œuvre toute entière : les quatre derniers sons de la série [...] constituent le dernier quart de la série ; corrélativement , le choral de Bach lui-même n'apparaîtra que dans le dernier quart de l'œuvre. » (6)

Ex.2



MUSIQUE & CULTURE

B. La forme et la progression dramatique

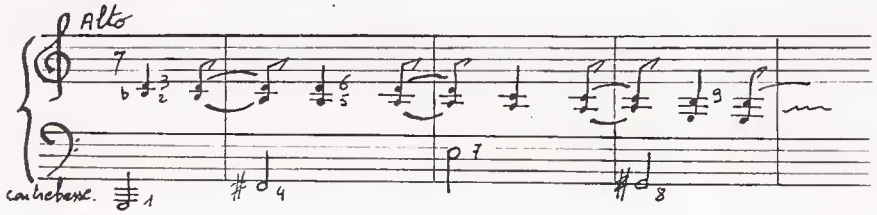
I. Le premier mouvement :

Après une brève introduction aux sonorités mystérieuses où Berg expose une partie de son matériau thématique, le premier mouvement nous présente Manon : le personnage lui-même (*andante*), puis une évocation des lieux où le compositeur rencontra cette enfant, et des émotions qui s'y rattachent (*allegretto*). Bien entendu il ne s'agit absolument pas d'une musique à programme pour laquelle Berg s'efforcerait de suivre très précisément une « trame » littéraire, il s'agit plutôt de divers états sensibles et psychologiques provoqués par la mort de Manon auxquels se mêlent souvenirs et douleurs, et dont la perception est à la fois précise et abstraite. L'agencement de ces divers « moments » constitue la structure des différentes parties du concerto, dont voici le plan :

1 Portrait de Manon : *Andante*

- Introduction (mes. 1-10)
  dialogue harpe-clarinette et violon, (remarquer que le violon joue les sons 1 - 3 - 5 - 7 de la série qui correspondent aux cordes à vide (7)).
- **A « Tendresse et gravité de Manon »** (8), (mes. 11-27)
  Dans cette partie les passages tonals sont nombreux, l'écriture de type choral des premières mesures, où les tonalités de *sol* mineur et *la* mineur sont très présentes, nous introduit directement dans le monde psychologique de la jeune fille (Ex. 3). Mesure 15, le violon énonce la série, suivie de son renversement mesure 24.

Ex. 3 (les accords sont constitués à partir de la série initiale)



- Pont (mes. 28-37)
- **B « Grâce et charme de Manon »** (8), (mes. 38-76)
  Contraste rythmique, avec ce qui précède, en forme de progression des valeurs de plus en plus courtes (triolets, double-croches mes. 47, sextolets mes. 63).
- Pont (mes. 77-83)
- **A'** (mes. 84-93)
  Nous retrouvons le tempo ainsi que les rythmes (noires, croches) du début. L'écriture de la partie soliste est par contre très dépouillée.
- **Retour de l'introduction** (mes. 94-103)
  Chaque pupitre fait entendre à son tour une série de quintes rappelant ainsi l'entrée du soliste jouant ses cordes à vide.

2. La joie de vivre de Manon : Allegretto

Tout à fait dans l'esprit viennois (9), cet *allegretto* vient détendre le discours, et va permettre un terrible contraste avec le final.

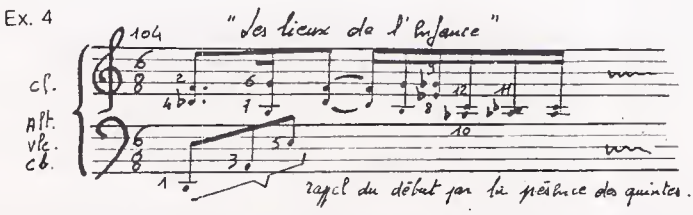
Ce mouvement est construit à partir de l'alternance de courtes sections (**Scherzos** et **trios**), chacune d'elles étant également très subdivisées.

- ***Le premier Scherzo*** évoque le souvenir de trois moments de l'enfance de Manon. Les trois éléments thématiques (a, b, c) (Ex. 6), liés à ces 3 moments, sont repris plusieurs fois dans le Scherzo et le structurent ainsi :

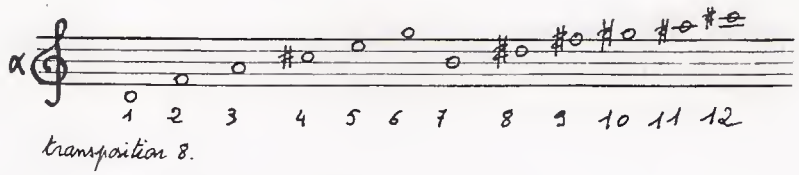
- « Les lieux de l'enfance » (8) = a) mes. 104, repris mesure 108 (a') puis a') mesure 120, et pour conclure ce premier Scherzo de nouveau a) mesure 132.

Ex. 4

a)

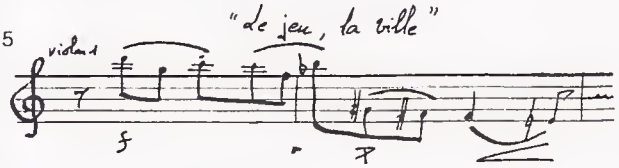


Il est intéressant de remarquer ici la manière dont Berg utilise sa série et lui donne un caractère très différent de celui qu'elle avait au début (Ex. 4 et 6) (prédominance des tierces et des sixtes qui « adoucissent » ce passage et lui donnent son caractère léger).

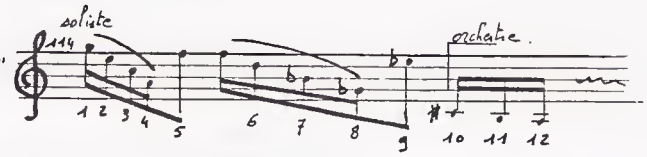


- « Le jeu, la ville » (8) = b) mes. 110 et 126

Ex. 5



- « La campagne » (8) = c) mesures 114 et 130.

Ex. 6

(Le soliste fait entendre la série sous sa forme renversée)

- ***Les trios I, II, III,*** développent les éléments exposés dans le Scherzo.

  Trio I, (mes. 137-154). Ecrit d'un seul tenant, mais divers événements viennent le structurer.

  - orchestre (sorte d'introduction)
  - soliste (remarquer l'écriture en accords)
  - point culminant (notes extrêmes au violon, mes. 147)
  - retour aux accords du soliste (mes. 151)

  Trio II (mes. 155-166). Contraste avec le Trio I.

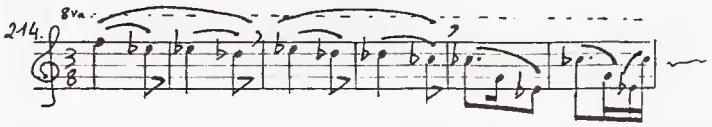
  - orchestre
  - soliste + orchestre

  Trio III (mes. 167-172). C'est un retour du Trio I mais modifié.

- ***Scherzo II*** (mes. 173-207) Retour des éléments du Scherzo I.
  a) mes. 173, b) mes. 182, c) mes. 192.

- ***Scherzo III*** (mes. 208-228). Le soliste rappelle des éléments de a) mes. 214. Berg introduit un chant des Alpes carynthiennes (région dans laquelle il aimait à partir en vacances).

Ex. 7



- ***Coda*** (mes. 230-257). Cette coda se termine sur l'accord de *sol* mineur avec ajout du *fa dièse*).

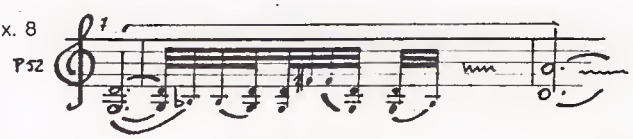
II Le deuxième mouvement :

Comme le premier mouvement, il est composé de deux grandes parties aux tempi distincts, respectivement : *allegro*, *adagio* (10).

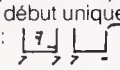
1. L'Allegro, qui est une grande cadence du soliste, évoque essentiellement la mort de Manon, la tension dramatique va monter à son paroxysme, jusqu'à la limite du supportable.
La structure, très proche de la forme lied (ABA), est la suivante :

- **A :** (mes. 1 à 42)
  a) « l'irruption brutale du mal » (8), (mes. 1-22)
  Bien que d'apparence très libre, la cadence du violon, qui évolue vers une écriture de plus en plus complexe pour atteindre un point culminant dans l'aigu de l'instrument, est très structurée et fonctionne par paliers successifs, chacun étant très clairement perceptibles : le soliste fait entendre, en doubles cordes, les quintes à vide de son instrument (Ex. 8). Les interventions violentes de l'orchestre symbolisent l'irruption du mal.

Ex. 8



b) « progression implacable du mal » (8) (mes. 23-42) :
Cette infernale progression est évoquée (au début uniquement par l'orchestre), par le rythme « principal » (noté *Hauptrhythmus* sur la partition) :



Alors que le violon semblait résister au mal, il est à son tour gagné par ce rythme implacable (mes. 35).

- **B :** (mes. 43-95), la cadence devient de plus en plus complexe et aboutit à un *canon* que joue en double cordes le soliste (mes. 78-89). L'accompagnement orchestral se réduit progressivement jusqu'à n'être plus qu'un seul instrument (dans la douleur fatale le monde alentour s'efface peu à peu). On peut remarquer que l'intervalle de *quinte* est toujours présent (symbole de la mort ?).

- **A' :** (mes. 96-136)
a) « La lutte » (8), on retrouve malgré quelques transformations l'orchestration et les rythmes du début de l'allegro.
b) « La mort » (8), (mes. 104) : le rythme funèbre ressurgit cinq fois au violon, puis l'orchestre s'en empare onze fois (mes. 109) (11), et nous amène au point culminant de tout le concerto (*Höhepunkt* sur la partition), sorte de cri déchirant face à la fatalité de la mort (mes. 105). Suit une dissolution progressive qui conduit à l'adagio final.

2. L'Adagio : après le drame qui vient de se dérouler, seul le recueillement et l'« espoir » peuvent permettre de supporter la douleur. Cet *adagio* qui conclut le concerto est entièrement basé sur le **choral** de Bach : « C'en est assez ! Seigneur, quand il te plaira, rappelle-moi donc de cette terre !... Je pars sûrement en paix. » (12) (Ex. 2).

Après que le violon ait exposé la phrase du **choral**, ornée d'un contrepoint très dépouillé (flûtes-altos puis basson-violon 2 et alto), les clarinettes répondent aussitôt ; l'instrumentation évoque alors les sonorités de l'orgue et nous renvoie ainsi d'avantage à cette impression de recueillement que Berg réussit à créer parfaitement.

Suivent 2 variations sur le choral, mais à aucun moment la « technique » ne domine l'« expression », et Berg maintient ce climat jusqu'à la fin du mouvement. Seul un dernier « sursaut », souvenir de la lutte infernale, vient rompre l'« harmonie » qui s'établit.

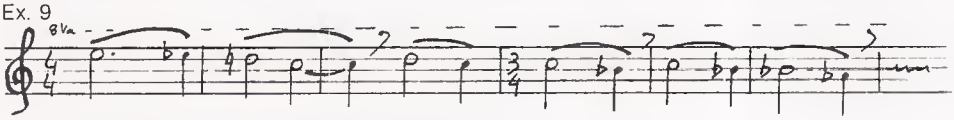
- **Variation 1** (mes. 158) : « la sérénité retrouvée » (8),
la mélodie du choral passe successivement à la harpe, au trombone, à la clarinette basse.

- **Variation 2** (mes. 178) : le choral est joué par mouvement contraire (cors).

- **Point culminant** (mes. 186).

- **Un chant des Alpes** s'élève, chanté par le violon, dernier souvenir de l'« Ange » (mes. 198).

Ex. 9



- **« Transfiguration »** (8), la coda reprend le choral.
Le drame s'achève sur cette lumière d'espoir, (accord de *sib* maj. avec ajout du *sol*).

Ce concerto s'inscrit dans la lignée des grands concertos pour violon de l'histoire de la musique. Même si son langage est profondément novateur (malgré une tentative de fusion entre musique tonale et musique atonale), et peut peut-être dérouter certains, il n'en reste pas moins de conception traditionnelle :

- les rôles du soliste et de l'orchestre ne sont aucunement remis en question ;
- si la coupe en trois mouvements est absente, l'alternance très claire et très « classique » des mouvements lents et vifs est présente. Seules les raisons dramatiques ont amené Berg à « redistribuer » l'ordre des mouvements ;
- la cadence du soliste, stéréotype des concertos, est bien présente, elle n'est plus improvisée mais il est vrai que, dès avant la fin du XIX^{e} siècle, les compositeurs ont eu de plus en plus tendance à écrire les cadences (entre autres pour des raisons de complexité croissante du langage musical).

Par l'intensité lyrique et la portée humaine, la richesse et la beauté de son langage musical, le *Concerto « à la mémoire d'un ange »* de Berg se place à l'un des sommets de la musique du XX^{e} siècle.

Frédéric LIGIER

---

(1) cf. nos fiches techniques *de la polyphonie à la musique* **sérielle** et *la musique d'aujourd'hui*.
(2) Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Ed. Gallimard, coll. « Tel ».
(3) cf. notre fiche technique *le système tonal*.
(4) Choral tiré de la cantate BWV 50 (choral n° 216, Editions Breitkopf).
(5) et également de ses transpositions ou de ses autres formes : rétrograde, renversement, rétrograde du renversement, etc.
(6) F. Bayer, *De Schoenberg à Cage*, Ed. Klincksieck - esthétique.
(7) cf. notre fiche technique *le violon*.
(8) Dominique Jameux, *Berg*, Ed. du Seuil, coll. « Solfèges ».
(9) Il ne faut pas oublier que Schoenberg, Berg et Webern, qui sont les trois représentants de ce qu'on appelle l'Ecole de Vienne, restaient très attachés à la tradition sur de nombreux points.
(10) Les tempi du 1er mouvement étaient ordonnés de façon contraire.
(11) Présentation inversée par rapport à la première fois.
(12) Traduction dans *Berg* de D. Jameux (8).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

GENESE

L'opéra fut conçu par Alban BERG en mai 1914, à la suite d'une représentation à Vienne de la pièce de BÜCHNER : *Wozzeck*. Le véritable travail de composition l'occupa durant les années 1918-1921, et c'est en 1922, la version piano - chant terminée, que BERG publie le manuscrit avec l'aide financière d'Alma MAHLER, à qui l'œuvre est dédiée. En dépit d'une campagne de presse particulièrement hostile, l'opéra est créé à Berlin (14 décembre 1925) sous la direction d'Erich KLEIBER après quelque 137 répétitions !... Conscient de la nouveauté de son œuvre, BERG prononça à Oldenbourg sa première conférence avant de rédiger en 1930 un fascicule d'indications accompagnant le matériel d'orchestre.

LE LIVRET

L'auteur de la pièce que BERG a mise en musique est une figure exceptionnelle : Georg BÜCHNER (1813-1837) était à la fois un homme de sciences accompli, un révolutionnaire politique fanatique, un écrivain et homme de théâtre remarquable. Par le choix de ses sujets révolutionnaires porteurs d'un message social et politique, ce poète, marxiste avant la lettre, a probablement écrit l'un des premiers drames de critique sociale en Allemagne.

Wozzeck s'inspire d'un procès pour meurtre qui a réellement eu lieu, et qui fit à l'époque (1921-24) beaucoup de bruit : c'était la première fois que la défense invoquait une responsabilité atténuée du coupable en raison d'une folie présumée. En effet, *Wozzeck* est un personnage anormal, affaibli par une autorité hiérarchique et despotique, représentée par 2 hommes : le capitaine et le docteur, caricatures grotesques de leurs prototypes normaux. Ce qui a attiré BÜCHNER dans ce meurtre, c'est la possibilité d'illustrer ses opinions politiques et sociales : les classes inférieures, les pauvres, les faibles..., symbolisés par *Wozzeck* et *Marie,* souffrent d'une misère indiscible, imposée par la société bourgeoise. Il est aisé d'afficher une morale et des vertus nobles lorsqu'on est riche « *aber ich bin ein armer Kerl* — mais je suis un pauvre gars ». « *Wir arme Leut* — nous pauvres gens » est en effet le thème de la pièce et l'un des plus importants *leitmotive* de l'opéra. *Wozzeck* n'est pas un héros au sens classique du terme : ses supérieurs le traitent comme un animal stupide, sa maîtresse le trompe, le tambour-major le bat... Au bord de la démence il tue *Marie,* et sa propre mort est plus accidentelle qu'acte volontaire. Il est le prototype de l'anti-héros, personnage dramatique caractéristique de la tragédie expressionniste allemande, aussi dérisoire que violente. *Wozzeck* est un « *stationendrama* » c'est-à-dire une pièce où l'ordre des scènes n'est pas dicté par une logique rigoureuse : l'action se déroule un peu à la façon d'un scénario de film, d'une manière semble-t-il soumise au hasard, et conçue pour représenter avant tout les différentes phases de l'évolution d'un personnage.

L'OPERA

Mettre en musique, sans y rien changer, sinon par suppression d'un certain nombre de scènes, le texte dramatique, laissé pêle-mêle à sa mort par BÜCHNER, était une gageure de la part de BERG. En dramaturge de génie, il crée, à partir des 23 scènes à sa disposition, un opéra en 3 actes de 5 tableaux, construits chacun sur le schéma d'une forme instrumentale traditionnelle.

L'orchestre. - Important, il comprend les bois par 4 (5 clarinettes) et un gigantesque ensemble de percussions, plus les cordes. Le style d'instrumentation est celui de la musique de chambre et l'emploi de l'orchestre complet est confié presque exclusivement aux interludes.

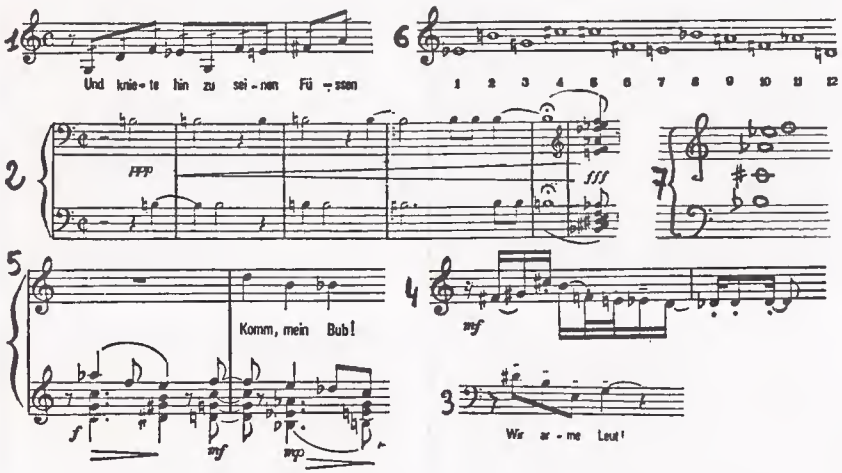
L'écriture musicale. - Bien qu'accusant un attachement à certaines valeurs traditionnelles (thématisme, emploi d'accords verticaux, doublures de la mélodie entre voix et orchestre...), BERG fait appel à des procédés beaucoup plus modernes en vue d'une articulation nouvelle du monde sonore. La technique atonale (qu'il est le premier à avoir utilisé dans un opéra) marque la charnière entre le chromatisme issu de WAGNER et la technique qui, sous l'impulsion de SCHOENBERG, deviendra le *Dodécaphonisme* (1). Par un stupéfiant échafaudage de moyens, on débouche sur un lyrisme débordant mais concentré, qui compense, par l'intensité de l'émotion, son refus de larges épanchements. Quant à la trame symphonique, elle est resserrée à un point qui ne s'était encore jamais vu. Par ailleurs, l'on trouve dans tout l'opéra une très nette distinction entre la musique « savante » (sonate, symphonie, fugue...) et la musique « populaire » (ländler, valse, marche militaire...) : autant les mélodies des différents airs folkloriques ont un phrasé régulier et symétrique, autant la musique atonale environnante est irrégulière dans sa mélodie et dissonante dans son harmonie. « *Wozzeck* a définitivement terminé l'histoire de l'opéra. Après une telle œuvre le spectacle musical doit chercher d'autres moyens d'expression que cette forme » (P. Boulez).

(Suite page 4)

(1) cf. fiche technique « la musique sérielle ».
(2) cf. fiche analytique « Pierrot lunaire » - SCHOENBERG.

LIEU - TEMPS - PERSONNAGES	ACTION	FORMES MUSICALES - ANALYSE
ACTE I - EXPOSITION	*WOZZECK et son MILIEU*	*5 PIECES DE CARACTERE*
sc. 1 : Chambre du capitaine. Petit matin. *Wozzeck* (baryton) - *Le Capitaine* (ténor bouffe).	On apprend des détails sur le soldat Wozzeck. Il vit avec Marie et a un enfant. Comme tous les matins, il rase son capitaine. Toute la sc. est dominée par l'idée du temps. Le cap. soliloque éperdument comme quelqu'un pris de panique devant le risque du silence, et qui veut retarder l'échéance : « *Langsam* — lentement ».	*SUITE* — Pour chacun des morceaux, un groupement d'instruments est privilégié. Après 3 mes. d'introduction, le *prélude* présente le thème du cap. impatient et nerveux, au cor anglais *(ex. 4).* La *pavane* décrit l'angoisse du cap. sur la fuite du temps et la *gigue* ses mauvaises plaisanteries. La *gavotte* en 3 parties soutient son action pernicieuse : il parle de la vie privée de W. Le tragique l'emporte dans l'*air* avec le th. principal *(ex. 3)* imposé par W. La reprise du prélude en mouvement rétrograde accompagne les conseils du capitaine.
sc. 2 : La campagne. Fin d'après-midi. *Wozzeck - Andres* (ténor léger) coupent du bois.	Sc. de prémonition de l'acte III. Les phénomènes naturels (coucher du soleil, crépuscule...) exercent une étrange influence sur W. et s'expriment par des hallucinations visuelles et une crainte paranoïaque.	*RHAPSODIE* — sur une suite de 3 accords qui évoquent de façon impressionniste l'atmosphère de cette sc., en opposition avec la normalité d'Andres *(cf.* son air folklorique joyeux sur un intervalle de 4te).
sc. 3 : Chambre de Marie. Le soir. *Marie* (soprano dramatique) - *l'enfant* - *Margret* (alto) puis *Wozzeck.*	Marie à sa fenêtre admire le tambour-major, qui défile avec son orchestre militaire. Moquerie de Margret. Marie claque la fenêtre. Arrive W., indifférent à son enfant, et angoissé par l'obscurité. Marie reste seule avec sa tristesse.	A) *MARCHE MILITAIRE :* orchestre de fanfare (vents et percussion). B) apparition d'un important leitmotiv *(ex. 5)* « Misère de Marie » *BERCEUSE* en 2 parties : 1) Sicilienne lente à 6/8 ; 2) Ländler à 3/4.
sc. 4 : Le cabinet du docteur. Un après-midi ensoleillé. *Le docteur* (basse) - *Wozzeck.*	W. vient consulter le Dr dont l'une des idées fixes est de parvenir à l'immortalité par ses expériences. Sc. extraordinaire où s'affrontent 2 formes d'aberration : l'angoisse de W. et la folie du Dr.	*PASSACAILLE :* Le thème composé des 12 sons de la gamme chromatique est exposé par les cellos *(ex. 6)* mais n'est pas traité de façon dodécaphonique. Le principe de l'ostinato est préservé tout au long des 21 variations.
sc. 5 : Rue devant la maison de *Marie.* *Marie - Le Tambour-Major* (ténor lyrique).	Séduction de Marie par le tambour-major, dont la virilité débordante la fascine au point qu'elle en perd son identité (certains intervalles de sa partie vocale, reprennent ceux du T.-M.).	*RONDO* assez libre dont le refrain « affectuoso » se rapporte à Marie et exprime son désir par un thème qui rappelle le début de la marche militaire. Dans la dernière partie, la musique d'une grande sauvagerie croît jusqu'à la fin. L'acte s'achève sur un frémissement harmonique dont la note supérieure *si* est prémonitoire.
ACTE II - DEVELOPPEMENT DRAMATIQUE		*5 MOUVEMENTS DE SYMPHONIE*
sc. 1 : Chambre de Marie. Matin ensoleillé. *Marie - l'enfant* puis *Wozzeck.*	Marie admire dans un miroir les boucles d'oreille données par le T.-M. L'enfant éveille un sentiment de culpabilité en elle et sa chanson pour	*Premier mouvement de SONATE* dont les 3 thèmes de l'exposition, issus les uns des autres, symbolisent l'étroite relation des personnages. Dans le développement W. est doublé par 3 trombones à l'unisson sur son cri : *« Wir arme Leut »* — La réexposition très sombre s'oppose à la luminosité du début

	l'endormir est destinée à faire taire sa conscience. Arrive W. qui pose des questions, puis donne à Marie l'argent de sa maigre solde.	de la scène.
sc. 2 : Une rue - le jour - *Le capitaine - Le Docteur* puis *Wozzeck.*	A = Rencontre du Dr et du Cap. B = Diagnostic et pronostic effrayants donnés par le Dr au cap. sur un tempo de valse. C = Entrée de W. mis au courant de son infortune. Sarcasmes et perversité de ses bourreaux. Fuite de W.	*FANTAISIE ET FUGUE* avec 3 thèmes indépendants pour indiquer l'absence de relation entre les personnages. A noter le débit naturel en déclamation rythmique. La fugue à 3 sujets est la pièce polyphonique la plus rigoureusement élaborée de l'opéra.
sc. 3 : Une rue devant la maison de Marie. Un jour sombre. *Marie - Wozzeck.*	Sc. centrale qui constitue le moment décisif du drame. Lorsque Marie, qui provoque W. en avouant son infidélité, parle d'un couteau, elle éveille en W., fou de jalousie, l'idée du meurtre bien qu'elle soit encore très vague.	*LARGO* — 3 parties. La cassure du couple est illustrée par une dissociation musicale : l'orchestre de chambre est réservé à W. alors que Marie est soutenue par la grande formation. C'est elle qui domine.
sc. 4 : Jardin d'une auberge. Tard le soir. Foule de jeunes gens, soldats. *Marie - le Tambour-Major - Wozzeck - Andres - le fou.*	Un orchestre joue sur la scène. Atmosphère gaie de la foule. Marie danse avec le T.-M. On entend ses cris passionnés : « *Immer zu* — Pour toujours ». La jalousie de W. est à son comble. Le fou l'effraie « *Ich riech Blut* — Je sens le sang ». Les hallucinations de W. reprennent.	*SCHERZO* — Scherzo 1 = ländler - Trio 1 = chanson des 2 ivrognes - Scherzo 2 = valse du bal (accompagnée par l'orch. sur sc.) - Trio 2 = chœur des ouvriers et soldats - Scherzo = prêche de l'ivrogne (choral à 5 voix) - Scherzo 4 = valse. Le *si* aigu rôde dans l'œuvre avec de plus en plus d'insistance.
sc. 5 : Une salle de garde à la caserne. Les soldats dorment. *Wozzeck - Andres* puis *le Tambour-Major, ivre.*	Passage unique dans l'histoire de l'opéra : atmosphère de paix profonde. W. ne peut dormir, il est hanté par le souvenir de l'auberge. Arrivée du T.-M. qui le provoque : bagarre. W. le visage en sang : « *Einer nach dem andern* — l'un après l'autre ».	*Introduction lente :* Chœur du ronflement des soldats. BERG, considérant que c'était un son de la nature, on y retrouve l'accord de 3 sons de l'Acte I sc. 2, transposé. Chœur à 5 voix, *a capella.* *Rondo Marciale.* Le refrain donne une image agressive du T.-M. La bagarre, traitée en canon, est dominée par 4 trombones. L'Acte se termine sur une note *si.*
ACTE III - CATASTROPHE		*INVENTIONS*
sc. 1 : Chambre de Marie. La nuit. Lueur d'une bougie. *Marie* tourne les pages d'une Bible. *L'enfant.*	Marie cherche dans la Bible les passages où il est question de la femme pécheresse. Elle raconte une histoire triste à l'enfant qui s'endort. Seule, elle implore la miséricorde divine.	*Invention sur un thème* (7 variations et une fugue). La lecture de la Bible se fait en *Sprechstimme,* tandis que la réaction subjective de M. est rendue par un passage chanté. La fugue rigoureusement thématique reflète l'émotion de sa prière.
sc. 2 : Un chemin forestier près d'un étang. *Marie - Wozzeck.*	W. évoque le temps de la 1re rencontre, et embrasse Marie. Il souhaiterait le faire encore longtemps, mais... chose impossible. Il lui plonge le couteau dans la gorge et abandonne son cadavre. Interlude - *(ex. 2).*	*Invention sur une note : si,* omniprésente et symbole de la mort de Marie. Apparaît sous différentes formes : l'une des plus dramatiques, quand Marie crie « *Hilfe* — Au secours » : descente de 2 octaves aboutissant à des coups de timbales répétés sur la même note. L'obsession de ce *si* joue à notre insu et crée un climat sonore angoissant.

sc. 3 : Une taverne faiblement éclairée. La nuit. *Wozzeck - Margret - La foule.*	Climat de rêve — Opposition entre la foule des jeunes gens qui dansent une polka, accompagnés par un piano désaccordé, et les tentatives désespérées de W. pour cacher ses sentiments de culpabilité en buvant... Du sang sur son bras le trahit. Il s'enfuit.	*Invention sur un rythme* — La figure rythmique n'est pas un ostinato car elle est soumise à de nombreux changements de mesures et artifices contrapuntiques (augmentation et diminution des valeurs de notes, fugato, canons, strette...).
sc. 4 : Même décor qu'à la sc. 2. Clair de lune. *Wozzeck* puis *le cap. et le docteur.*	W. vient chercher le couteau, il est effrayé par la nuit. Quand la lune rouge passe à travers les nuages, il sombre complètement dans la folie. Il s'avance dans l'eau qui, pour lui, s'est transformée en sang, et se noie. Le cap. et le Dr sont effrayés par l'étrangeté du lieu.	*Invention sur un accord* de 6 sons *(ex. 7)* : On y retrouve les intervalles définissant le couteau, le sang et la mort de Marie. Après l'apparition de la lune, l'accord se déplace sur les différents degrés de la gamme. *Invention sur une tonalité* — (Ré mineur) de forme ternaire — Réminiscence de tous les thèmes. *(Cf. les interludes)*
sc. 5 : Devant la maison de Marie. Le matin. Soleil. *L'enfant de Marie - Autres enfants.*	Réalité de la vie quotidienne normale : des enfants jouent. On apprend à l'enfant de Marie que sa mère est morte. Il continue à galoper sur son cheval imaginaire « *Hop, Hop* ».	*Invention sur un mouvement régulier de croches* (perpetuum mobile). La palette orchestrale tient compte du monde enfantin : les instruments graves sont exclus. Prédominance de la harpe et du célesta.

Les ressources vocales. - La voix est chant, déclamation lyrique et parole ordinaire. Il n'y a pas à proprement parler de récitatifs. Le plus souvent la voix est utilisée à mi-chemin entre l'arioso et la déclamation : c'est la *Sprechstimme* (2) *(ex. 1).*

Les interludes. - *Wozzeck* pourrait être considéré comme un opéra « à numéros », si BERG n'avait relié ses scènes par des interludes d'une grande puissance expressive, qui ont pour but de récapituler les idées thématiques. A ce titre, l'interlude de l'acte III *(Invention sur une tonalité)* est une pathétique page d'orchestre qui résume le drame entier : résolument tonal (*Ré mineur*) et de cachet mahlérien, ce passage d'une richesse étonnante « doit être considéré comme l'épilogue consécutif au suicide de *Wozzeck* ». Autre exemple unique dans l'histoire de l'opéra, l'interlude de l'acte III qui suit la mort de Marie : doucement introduit par un cor en sourdine, les instruments rentrent peu à peu sur un *si,* en crescendo et sans batterie, qui gagne tout l'orchestre comme un incendie *(ex. 2).* La 5e mesure, prolongée par un point d'orgue, est quasi insoutenable. Cette « onde hurlante » est brisée nette par un accord mat et brutal du tutti et ce terrifiant passage de 13 mesures s'achève par 7 violents coups de grosse caisse.

Les thèmes. - Après WAGNER, aucun compositeur d'opéra ne pouvait se passer du leitmotiv et BERG ne fait pas exception. On trouve environ une vingtaine de *leitmotive* employés tout au long de l'œuvre, tandis que d'autres ont une importance passagère. Le thème principal est probablement la phrase « *Wir arme Leut* » prononcée la première fois par *Wozzeck* (Acte I, sc. 1) : *(ex. 3).*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays.

SEQUENZA III pour voix de femme

(Universal Edition 13723)

Luciano BERIO (né en 1925)

La *Sequenza III* date de 1966. Elle est construite sur un texte de Markus KUTTER, texte constitué de courts membres de phrase permettant de multiples permutations et interpolations :

give me a few words	donnez-moi (donne-moi) quelques mots
for a woman to sing	pour une femme pour (à/de) chanter
a truth allowing us	une vérité nous permettant
to build a house	de (pour) construire une maison
without worrying	sans souci (sans difficulté)
before night comes	avant que la nuit vienne

Ces permutations et interpolations permettent une grande multiplicité de sens. Ceci est rendu possible par l'absence de ponctuation et une ambiguïté sémantique de certaines expressions telles que *allowing us.* De plus, on ignore qui parle et de qui l'on parle. La seule précision « *a woman* » use de l'article indéfini **une** femme. *Me* (moi) (1) et *us* (nous) restent inconnus. « Berio a déduit, du noyau phonétique, expressif et sémantique que représente chacune de ces molécules verbales, un grand nombre de dérivés. La pluralité des pouvoirs d'expression vocaux est ici multipliée à l'extrême » (2). On peut lire, par exemple, p. 3 de la partition (3), la séquence suivante :

tobeto to me to sing a few ——— words —— be-fore tobeus be-fore.

Ce travail sur la langue s'inscrit tout à fait dans le courant de la littérature du XXe siècle illustré par des auteurs tels que Mallarmé, Joyce ou Cummings. Berio l'exprime à propos de la relation entre poésie et musique : « Je crois que quand Mallarmé écrivait sur la réunion du vers libre et du poème en prose, qui s'accomplit *sous l'influence étrangère de la musique entendue au concert,* il n'affirmait pas simplement une nostalgie de musique, mais il songeait à cette autonomie, à cette imprévisibilité des événements structurels que devait nous apprendre la musique de Debussy, de Stravinsky et de Webern. Isolement du son, isolement du mot. Lui-même devait l'écrire plus tard : *Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère* » (Luciano BERIO, Poésie et musique, in Revue Belge de Musicologie, Vol. XIII 1959, fasc. 1-4, p. 69).

Cette citation de Mallarmé ne s'applique-t-elle pas parfaitement aux textes de Joyce (*Thema,* musique électro-acoustique) ou de Cummings (*Circles,* pour voix de femme, harpe et deux percussions) ? Mais le travail de Berio sur le texte ne se limite pas au niveau du mot, il va jusqu'à la dislocation de celui-ci et « de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », à l'image des trois poésies de Cummings utilisées dans *Circles.*

De même que le traitement de la voix dépasse largement les limites fixées par une certaine conception du chant, l'attitude scénique de l'interprète (Berio écrit : l'interprète — une chanteuse, une actrice ou les deux) transcende ce à quoi nous sommes habitués au concert. Comme dans la *Sequenza V* pour trombone, l'expression « naît de la relation entre le corps et l'intention significative... » (Henri Pousseur, ibid.).

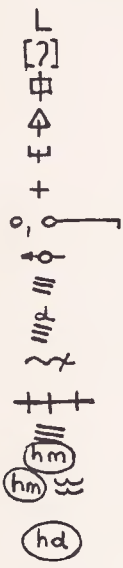
L'interprète, écrit en substance le compositeur dans la partition, apparaît sur scène alors qu'elle murmure déjà, comme si elle poursuivait une réflexion entamée hors-scène. Elle interrompt ce murmure juste avant l'extinction des applaudissements (éventuels) du public. Elle reprend après un court silence (à environ 11" de la partition).

A une grande diversité des états d'esprit minutieusement indiqués : *tendu, apaisé, spirituel,* etc., et qui se succèdent avec rapidité, répond une palette sonore aussi multiforme qui va du son chanté proprement dit à la voix parlée, en passant par toute une gamme de rires, halètements, claquements de doigts, etc. Ce catalogue de sons nécessite l'emploi d'une notation spécifique :

(1) On peut considérer qu'il s'agit de l'interprète... mais qui est-elle ?
(2) Henri Pousseur, texte du disque WERGO, 1967.
(3) UE 13723, Londres 1968.

MUSIQUE & CULTURE

1. Des sons ou groupes de sons notés phonétiquement entre parenthèses.
2. Des sons ou groupes de sons prononcés (à l'anglaise) en fonction du contexte ; exemple : *gi* comme dans *give*.
3. Des mots écrits selon l'orthographe conventionnelle anglaise.
4. Des sons n'appartenant pas à la phonétique anglaise (comme la bouche fermée, ou les claquements de... doigts !) indiqués par des signes symboliques plus ou moins inspirés des signes musicaux.



L — rieur, doit toujours être bien articulé.

[?] — éclats de rire sur une voyelle quelconque librement choisie.

bruits de bouche.

toux.

claquement de doigts.

bouche fermée.

son de souffle, presque chuchoté.

inspiration, halètement.

tremolo

tremolo dental (tremblement de la mâchoire).

trille de la langue contre la lèvre supérieure.

frapper très rapidement avec une main ou les doigts contre la bouche (action dissimulée par l'autre main).

hm — une main ou les deux mains sur la bouche.

hm — bouger la main en forme de bol sur la bouche comme une sourdine.

hd — baisser les mains.

Berio précise que les gestes des mains, les expressions du visage, les mouvements du corps figurant dans la partition devront être employés avec discernement par l'interprète en accord avec la spécificité de chaque émotion, chaque comportement vocal indiqués. Il ne s'agit pas de jouer ni même de mimer ces états psychologiques. Ceux-ci doivent sous-tendre l'action vocale et les attitudes corporelles. Les processus induits ne devront pas être de caractère conventionnel, stéréotypés, mais être expérimentés par chaque interprète en fonction de son code émotionnel personnel, de sa souplesse vocale et de son sens dramatique propres.

REPERES ANALYTIQUES

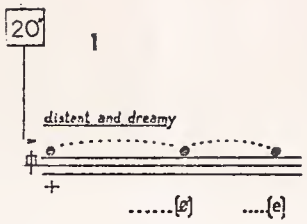
Nous avons vu que la pièce s'ouvre sur un murmure qui se situe hors-scène, c'est-à-dire aussi hors-temps par rapport à la chronologie du concert traditionnel puisque l'œuvre « ne commence pas ». Elle est le prolongement de quelque chose qui existait avant même que s'ouvre cette sorte de rituel qu'est un concert, quelque chose dont le public d'ailleurs ignore tout.

Ce murmure est construit à partir de phonèmes que Berio a extraits du texte : *to* (de *to sing, to build*), *co* (de *comes*), *us* (de *allowing us*), *for* (de *for a woman*), *be* (de *before*). Ces syllabes ne sont pas entendues isolément mais enchaînées aussi rapidement que possible et dans un ordre quelconque ; ainsi toute possibilité de leur attribuer une origine ou un sens particulier se trouve détruite (si ce n'est au niveau de l'illusion. On croira alors saisir certains mots qui ne seront pas forcément ceux du texte ni même de l'anglais). On entendra, si le murmure le permet, quelque chose comme : *to/co/us/for/be/co/to/for/us/be/to/us/co/for...* (prononcez à l'anglaise).

Ce « murmure tendu » (*tense muttering*) est repris sept fois au cours des deux premières minutes, avec des durées très variables et un matériel phonétique différent, par exemple :

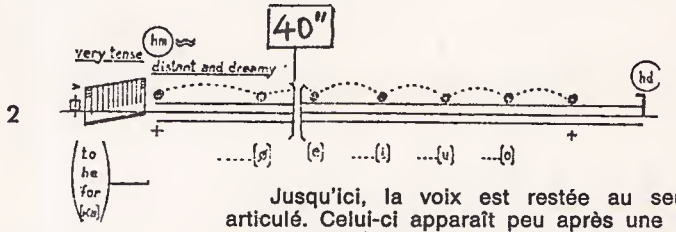
un peu après la dixième seconde :	*sing/to/me*
un peu avant la vingtième seconde :	*(uta)/be/few/co* (1)
un peu après la trentième seconde :	*to/co/be/words*
puis un peu plus loin :	*to/be/for/(ka)*
un peu après la cinquantième seconde :	*to/be/co/for/us/lo*
un peu après une minute trente :	*a/tru/to/me,* puis *allowing/us/to/be*

(1) Les parenthèses indiquent la notation phonétique internationale.



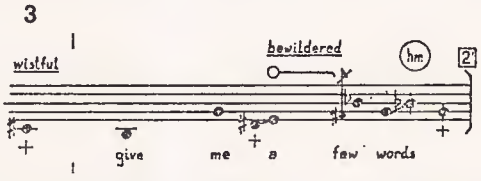
Quant à la voix chantée, elle apparaît peu à peu, interpolée entre les murmures, les rires ; tout d'abord lointaine comme dans un rêve, bouche fermée s'ouvrant progressivement sur des voyelles sombres (Ø), puis plus claires (*e*) : *Ex. 1.*

Vers la quarantième seconde, la palette des voyelles s'enrichit en incluant le (*i*) et le (*u*) avant de revenir à la bouche fermée en passant par le (*O*) : *Ex. 2.*



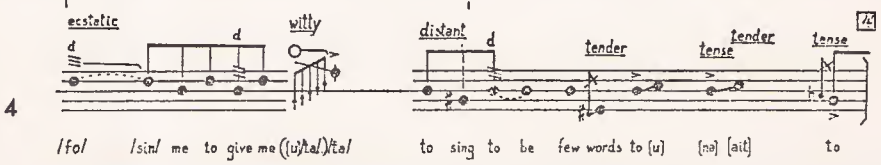
Jusqu'ici, la voix est restée au seuil du langage articulé. Celui-ci apparaît peu après une minute avec un mot clef : *a/wo* - - - - - - - - + */man/*. On peut remarquer à ce propos plusieurs choses intéressantes :

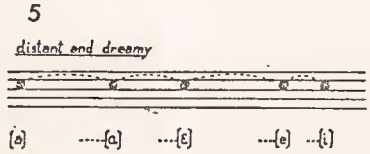
1. Bien qu'il s'agisse à cet endroit de voix chantée, les hauteurs ne sont pas fixées précisément par le compositeur (elles le seront à partir de la phrase suivante). Seuls les registres sont indiqués ici (aigu, médium, grave) par trois lignes horizontales.
2. le mot *woman* (femme), essentiel dans cette pièce justement chantée / dite par une femme, porte l'indication « *impassif* ».
3. Le « *o* » de *woman* se transforme progressivement en « bouche fermée », écho des premières tentatives du début de la pièce. C'est également d'un son « bouche fermée » qui naîtra, peu avant la deuxième minute, le premier membre de phrase sémantiquement et grammaticalement « cohérent » : *give me a few words.* (On remarquera aussi les sons « bouche fermée » entre « *me* » et « *a* » et après « *words* » et « *man* ») : *Ex. 3.* Cette oscillation permanente entre les extrêmes : voix parlée/voix chantée, son ouvert/son fermé, etc., est la caractéristique principale de la *Sequenza III.*



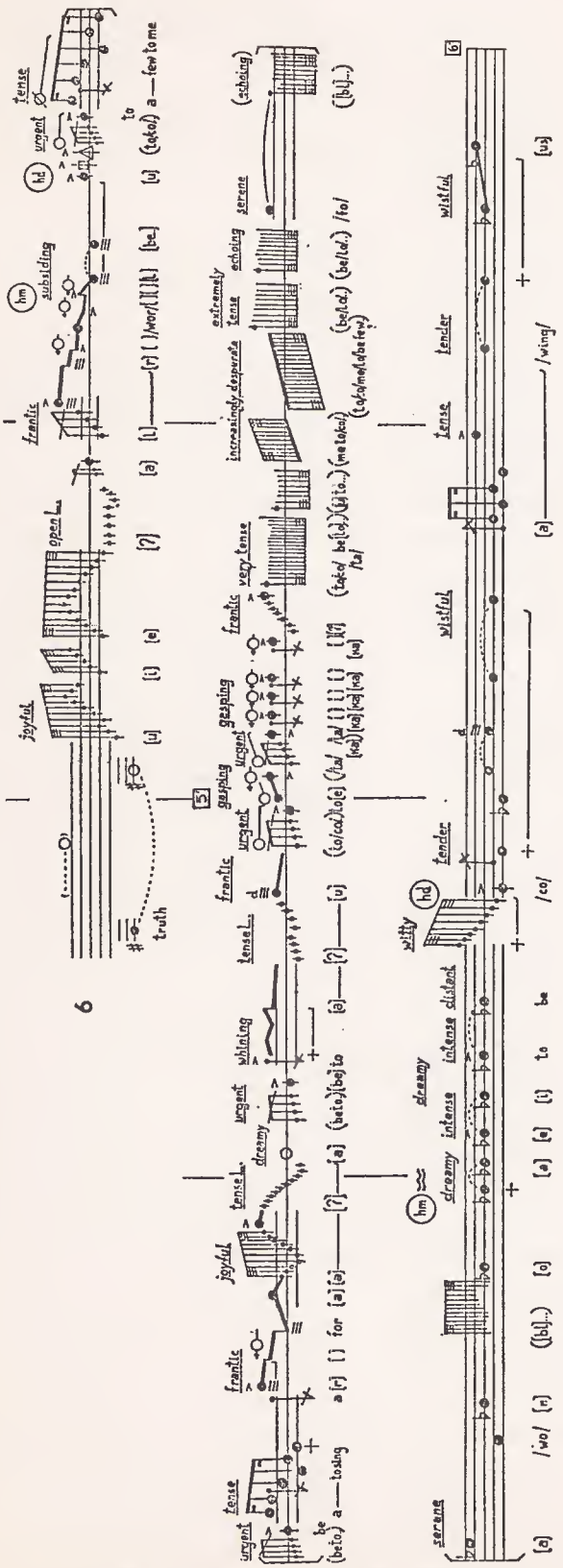
Cette grande mobilité à tous les niveaux, qui donne à l'auditeur l'illusion d'une totale liberté du déroulement, s'inscrit en fait dans un cadre temporel très strict constitué de 52 sections de 10 secondes, ce qui impose à la pièce une durée immuable de 8 mn 40 s. On remarquera toutefois que ces sections matérialisées sur le papier n'ont pas d'autre utilité que celle de mesurer le déroulement du temps et qu'en aucune façon elles ne correspondent à d'éventuelles phrases ou structures musicales (voyez ce que nous écrivons plus loin à propos du centre de la pièce à 4 mn 20 s). Cette rigidité visuelle du cadre temporel dans lequel s'inscrit la notation de la *Sequenza III* se trouve largement compensée par la souplesse d'exécution avec laquelle l'interprète répartira les éléments à l'intérieur de chaque tranche de temps. (On pourra comparer utilement ce type d'organisation chronologique avec celui de la *Sequenza VIII* pour hautbois, UE 13754, disque PHONOGRAM 6500 202, dans laquelle les tranches de temps ne sont pas de durée égale.)

En ce qui concerne la voix chantée, une étendue relativement importante de deux octaves permet de jouer également sur les contrastes dans le domaine des tessitures. La première phrase véritablement chantée avec des hauteurs précises (à 1 mn 10") se situe vers l'aigu, alors que la suivante, à 1 mn 50", attaque résolument dans le grave : *Ex. 3.*

Cet exemple ouvre sur une oscillation de tierce mineure (Réb, Sib) que nous retrouverons souvent, sur d'autres notes, dans le courant de la pièce sans pourtant pouvoir parler d'une construction thématique dans le sens classique du terme (*Ex. 4*).

Autre élément relativement présent dans toute la pièce : un son tenu (de hauteur précisée ou non) sur lequel on change de voyelles ou de mode de jeu (à 2 mn 10") : *Ex. 5 (Voir MUSIQUE A L'ECOLE : Jeux musicaux).*



On peut vraiment parler, à propos de l'organisation interne de cette *Sequenza,* d'une sorte de mouvement de balancier entre les passages chantés et l'utilisation des rires, soupirs et autres onomatopées. Le passage suivant illustre parfaite-



ment l'effet de contraste que peut produire la juxtaposition de ces deux types d'écriture (de 4 mn 20" à 6 mn) : *Ex. 6.*

Au début, les phrases chantées prennent proportionnellement de plus en plus d'importance (en relation directe avec l'enrichissement progressif du matériel sonore comme nous l'avons vu plus haut) selon la gradation approximative suivante :

à 20" du début de la partition durant environ 10", à 35" durant environ 15", à 1 mn 05" durant environ 20". A partir d'une minute quarante-huit environ, c'est le chant qui domine. Seules quelques brèves interruptions en brisent la continuité absolue. On reste frappé du fait que le passage du son chanté au bruit de souffle sur le mot « *truth* » (vérité ; le *th* anglais en finale se prête parfaitement à ce type d'effet), passage qui sert de pont entre une section chantée et cette grande phrase centrale où le « non-chant » revient en force, se situe très exactement à 4 mn 20", c'est-à-dire au centre même de la pièce (voyez le début de l'exemple nº 6). Ceci montre que le découpage du temps dont nous parlions tout à l'heure ne reste tout de même pas sans effet sur la structure musicale de l'œuvre.

A 6 mn 50", une dernière phrase du même type que cette grande phrase centrale (d'une certaine importance puisqu'elle dure environ 30") n'empêchera pas la pièce de conclure dans le grave, sur les mots — significatifs — « *to sing* » : chanter (ou pour chanter).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

OUVERTURE DU CARNAVAL ROMAIN (1844)

Hector BERLIOZ (1803 - 1869)

Six ans après l'échec à la scène de *Benvenuto Cellini* (1), son premier ouvrage lyrique, Berlioz conçoit une nouvelle ouverture à son opéra, non pour remplacer la précédente, mais dans l'idée de réaliser une oeuvre symphonique "caractéristique", qui puisse être donnée indépendamment au concert, tout en reprenant des éléments du drame. Pour ce faire, il retient deux extraits : le duo d'amour du 1er acte entre le sculpteur-ciseleur B. Cellini et la jeune Teresa, *«O Teresa, vous que j'aime plus que ma vie...»*, qui donne matière à l'*andante sostenuto*, et le grand choeur du carnaval du 2e acte, *«Venez, venez, peuple de Rome...»*, qui forme l'*allegro vivace*.

Avec la maîtrise de l'orchestre qui lui est propre (2), Berlioz développe ces deux thèmes en une rutilante fresque symphonique qu'anime le rythme endiablé de la saltarelle.

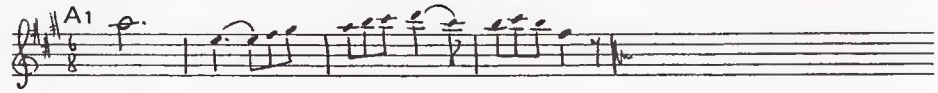
Intitulée *"Ouverture du Carnaval Romain, deuxième ouverture de Benvenuto Cellini, destinée à être exécutée avant le second acte de cet opéra"*, l'oeuvre est créée à Paris en février 1844, sous la direction du compositeur lui-même, et connaît un accueil chaleureux (l'exécution est bissée). Son succès ne s'est jamais démenti ; le *Carnaval Romain* reste en effet une des ouvertures les plus célèbres de Berlioz et une des oeuvres les plus populaires de la musique symphonique romantique.

L'orchestre comprend, outre le Quintette à cordes : 2 flûtes et un piccolo, un hautbois et un cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 cornets et 2 trompettes, 3 trombones, timbales, batterie (cymbales, triangle, tambour de basque).
A l'instar des qualités de son orchestration, cette oeuvre retient également notre attention par l'originalité de son plan formel, dans lequel Berlioz imagine une réduction et une combinaison du schéma traditionnel en trois volets (exposition, développement, réexposition) pour une succession serrée de reprises variées ou en canon des deux thèmes principaux **A** et **B**, s'apparentant à l'esprit du rondo.

ALLEGRO ASSAI CON FUOCO (♩. = 156 ; à *6/8*)

L'introduction, brève et emportée, nous plonge d'entrée dans l'ambiance de fête carnavalesque évoquée par le thème initial **A1** (cf. Ex. 1).
Ce motif énergique et fougueux, dans la mesure à *6/8*, sous-tend le rythme de la saltarelle et rend bien l'esprit de cette danse populaire italienne. C'est à lui qu'il revient de communiquer à l'ensemble de l'ouverture son rythme trépidant, de lui impulser sa dynamique et de traduire l'atmosphère turbulente de fête, liée aux réjouissances du carnaval à Rome. Par son inspiration populaire, ce thème garde à l'oeuvre une quasi constante unité tonale (en *la* majeur), qui, à l'exception du passage traditionnel à la dominante (*mi*), donne lieu à très peu de modulations.

- Avec fougue, le thème initial **A1** est attaqué aux violons à l'unisson et poursuivi, à une mesure d'intervalle, par les Bois. Un silence prolongé rompt dramatiquement le trait. Puis, les 1ers violons reprennent doucement sur un trille, qui, mesure après mesure, gagne toutes les Cordes dans un intense crescendo (3) aboutissant sur un *double forte* (3) que marquent les Cuivres.
- A la dominante du ton (*mi*), les notes répétées de la trompette et du cornet (dans une mesure binaire à *2/4*) sont renforcées par des batteries aux Bois et ponctuées par des pizzicatos des Cordes. Elles sont subitement interrompues puis prolongées par un point d'orgue expressif du cor que vient rejoindre la clarinette, dans un climat d'inquiétude auquel ajoute encore le silence qui suit.

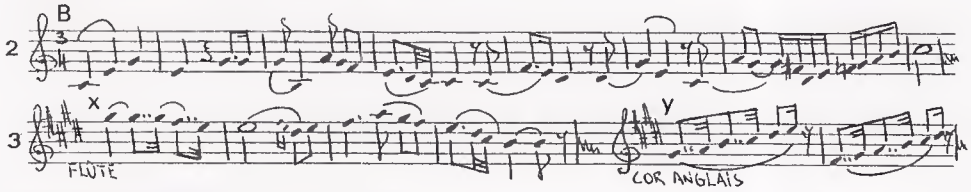
1

ANDANTE SOSTENUTO (𝅗𝅥 = 52, à *3/4*)

L'*Andante* est entièrement construit sur le second thème, **B**, (celui du duo d'amour) repris trois fois dans des présentations variées. Berlioz recourt ici à la traditionnelle forme lied tripartite.

- Sur un accompagnement discret des Cordes en pizzicato, le cor anglais (instrument cher à Berlioz) chante une mélodie chaleureuse, d'une prenante intensité expressive : **B** (Ex. 2).
- De *do* majeur, la longue phrase module à la dominante du ton principal, et c'est dans la chaude tonalité de *mi* majeur que les violons altos (autres instruments de prédilection du compositeur) reprennent l'ardente mélodie avec une ampleur et une intensité accrues, délicatement entourée par l'orchestre, notamment par les subtiles touches de couleurs apportées par les contrechants des flûtes (Ex. 3 - **x**) et des clarinettes, puis du cor anglais (Ex. 3 - **y**).
  Une gamme descendante, exécutée conjointement par les violons altos et les violoncelles, et à laquelle un sforzando (3) des Bois donne un relief particulier, conduit à la troisième reprise du thème **B** et ramène la tonalité initiale de *la* majeur.
- Le thème d'amour **B** (Ex. 2) est repris en canon par les Cordes graves (violons altos, violoncelles) et les bassons d'une part, par les violons, flûtes, hautbois et cor anglais d'autre part. Débarrassé de la teinte de nostalgie inquiète qui l'imprégnait dans sa présentation initiale, il se pare ici d'un enthousiasme rayonnant et gagne une force émotionnelle profonde et intense. Il s'épanouit dans

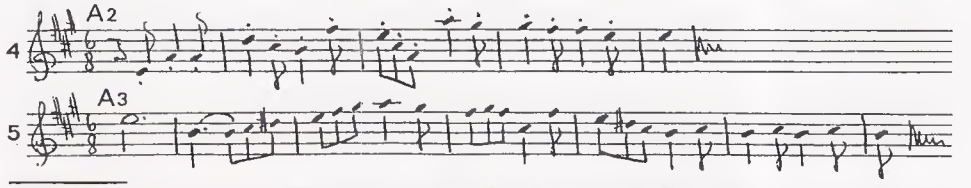
MUSIQUE & CULTURE

une orchestration qui mêle délicatement le dialogue prenant des lignes mélodiques (en canon), le frémissement de la trame rythmique des Cuivres et le bruissement du tambour de basque, dont le cliquetis évoque la fête lointaine.
C'est une page riche de couleurs orchestrales, dans laquelle Berlioz joue avec raffinement sur les combinaisons et les contrastes de timbres instrumentaux.

- Soudain, dans un mouvement plus animé, des traits véloces fusent aux Bois, colorés par la voix stridente du piccolo et les effets métalliques du triangle et des cymbalettes du tambour de basque; ils conduisent au rythme trépidant de la saltarelle, déjà annoncée dans l'introduction et nous plongent dans les joyeuses festivités du carnaval romain.

ALLEGRO VIVACE (à *6/8* ; *la* majeur)

Dans l'allegro vivace, Berlioz enchaîne une impressionnante série de réexpositions variées ou en canon des thèmes **A** et **B**, réalisant une forme générale proche de l'esprit cyclique du rondo.

- Sur un tempo effréné, les violons munis de leur sourdine installent le rythme agité de la saltarelle **A2** (Ex. 4), dans sa mesure caractéristique à *6/8*. Les cordes graves en marquent les appuis rythmiques. Flûtes et hautbois s'en emparent à leur tour, immédiatement rejoints par les violons (entrée en canon) ; les lignes mélodiques semblent se poursuivre, contribuant à créer un climat d'agitation, de fête, évoquant la foule en liesse.
- Subitement, sur cette trame rythmique, à laquelle finit par participer la percussion, le thème principal **A**, annoncé au début de l'introduction (cf. **A1**), éclate avec force aux premiers violons, flûtes, piccolo, hautbois, clarinettes, dans son intégralité : **A3** (Ex. 5).
Il fait l'objet d'une succession serrée de quatre réexpositions (de 8 en 8 mesures), à chaque fois marquées par les appels énergiques des Cuivres et un accord massif sur la première note (♩.). La danse se développe, étourdissante de vie et de rythme, dans toute la rutilance de l'orchestre berliozien, alternant en séquences contrastées des moments d'éclats et de retenue.
- Nous réentendons le motif de la saltarelle **A2**, toujours plus alerte et incisif, débouchant sur une nouvelle réexposition du thème principal **A3** en quatre paliers symétriques, dont le puissant accord initial dynamise régulièrement le discours musical.
- L'apaisement survient ensuite après une transition de deux mesures à *2/4* qui introduisent un intermède doux et retenu, imprégné d'inquiétude et de mélancolie. Les mouvements mélodiques modulants des Bois et des Cordes s'y opposent avant de se perdre et de se prolonger par une longue plainte mourante de la clarinette solo dans le grave, relayée par les premiers violons.
- Le rythme obstiné caractéristique de la saltarelle renaît aux seconds violons, installant une pédale de tonique sur *la* grave.
Les bassons d'abord, puis les trombones suivis des flûtes et des hautbois lui superposent la tête du thème d'amour **B** (Ex. 2), habilement présentée dans la mesure à *6/8*.C'est une séquence saisissante, chargée d'émotion, qui se développe progressivement au fil d'un long crescendo. L'animation croît, le rythme de la saltarelle se fait de plus en plus impérieux (s'appuyant sur une insistante pédale de tonique - *la* - des contrebasses), et gagne l'ensemble des pupitres instrumentaux.
- Il finit par s'imposer triomphalement avec la reprise éclatante du thème principal **A3** en *la* majeur, dans toute la plénitude de l'orchestre. Puis, après un accord sèchement accentué qui vient briser l'élan rythmique de cette réexposition, le thème **A3** revient cette fois dans le grave et s'insinue peu à peu à tout l'orchestre par une succession d'entrées fuguées. La frénésie dansante s'accentue, s'exalte dans des combinaisons éclatantes de timbres, des mouvements mélodiques en imitations, des figures rythmiques variées de la percussion...
- Un moment, dans un effet dramatique, le thème d'amour **B** est clamé avec force par les voix sombres et saisissantes des trombones (en *mi bémol* d'abord, puis en *mi,* dominante du ton principal) émergeant des turbulences sonores qui évoquent les festivités carnavalesques. Il est finalement emporté par le déchaînement rythmique de la saltarelle ; le rythme se précipite, des accords brillants éclatent et terminent en apothéose cette grandiose *Ouverture du Carnaval Romain.*



(1) Créé à Paris en 1838 et retiré de l'affiche après seulement quatre représentations.
(2) Les innovations de Berlioz, tout particulièrement sur le plan de l'utilisation des timbres instrumentaux, exerceront une influence profonde sur l'évolution du langage orchestral, notamment sur les symphonistes de la seconde moitié du XIXe siècle (entre autres sur l'école russe).
(3) cf. fiche lexique *Les termes italiens d'intensité.*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

L'ARLÉSIENNE
Musique de scène

Georges BIZET
(1838-1875)

C'est à la demande de Léon de Carvalho, directeur du théâtre du Vaudeville, que Bizet composa, en 1872, la musique de scène pour le drame d'Alphonse Daudet, *L'Arlésienne,* qui allait lui inspirer un authentique chef-d'œuvre, un des plus purs joyaux de la musique française.

Argument : Un jeune paysan de Camargue, Frédéri, s'éprend d'une belle Arlésienne dont il apprend qu'elle est indigne de son amour. Il essaie d'oublier son malheur et accepte d'épouser Vivette, une charmante paysanne. Mais l'apparition de son rival, le jour de ses fiançailles, ravive en lui le souvenir de l'Arlésienne. Désespéré, il se jette par la fenêtre du mas, tandis que les convives, indifférents au drame, dansent la farandole.

Les Suites d'orchestre : Deux suites ont été tirées de la partition : l'une par Bizet lui-même, l'autre plus tard, par Ernest Guiraud.

La première groupe les pages suivantes :

Prélude - 1er Minuetto - Adagietto - Carillon

La deuxième comprend également quatre morceaux :

Pastorale - Intermezzo - 2e Minuetto - Farandole

Nous entendrons trois extraits de ces deux suites.

1. Prélude :

Il est en deux parties dont nous ne présenterons que la première.

A. Une suite de variations sur le thème d'un vieux noël provençal, la «Marche des Rois» (connue au XVIIe siècle sous le titre de « Marche de Turenne »), situe le lieu de l'action.

Plan musical :

a) thème exposé *fortissimo* par une partie de l'orchestre ; puis reprise successive par : b) les **bois** seuls, *piano* ; c) les **bois, saxophone, cors,** soutenus par le **tambour** et les **cordes** en doubles croches *(animé* et *crescendo)* ; d) les **violoncelles,** accompagnés par un contrechant des **cors** et un dessin *staccato* en triolets des **bassons** *(andantino)* ; e) l'ensemble de **l'orchestre,** avec force.

Conclusion : Cors et **trompettes** reprennent les deux premières mesures du début, répétées en écho par les **flûtes, clarinettes** et **bassons.** Trois accords, calmes et doux, suivis d'un point d'arrêt très long terminent cette première partie.

B. La deuxième partie nous introduit dans une ferme de Provence où sont réunis la veuve Rose Mamaï et ses deux fils : « L'Innocent » et Frédéri.

Le **saxophone,** accompagné par les **violons** en sourdine, chante avec tendresse le thème du fils simple d'esprit (remarquer le motif de deux mesures que la **clarinette** répète obstinément jusqu'à la fin de la mélodie dont la conclusion est apportée par les arpèges de la **harpe,** alternant avec le motif de deux mesures joué par les **flûtes** et le **cor anglais).**

Ensuite, c'est le thème déchirant et passionné de son frère, confié aux **violons** et aux **altos,** bientôt renforcés par les **violoncelles ;** il annonce le drame qui mettra un terme à l'amour fatal de Frédéri.

2. Minuetto :

Ce menuet avec trio, tiré de la 2e suite, n'appelle aucun commentaire particulier. Dans la première partie, il nous suffit de goûter la poésie et la fraîcheur de la **flûte** accompagnée par la **harpe.** Après le *Trio* au « tutti », **flûte** et **harpe,** secondées par le **saxophone,** reprennent le début pour terminer seules ce menuet.

3. La Farandole :

La Farandole est construite sur deux airs populaires de Provence : la « Marche des Rois » du prélude et la « Danse du Cheval Fou », qui se suivent et se combinent de la manière suivante :

1er thème : a) Présenté par l'**orchestre** ; b) Repris en canon (à deux temps d'intervalle) par : **hautbois, clarinettes, violons** d'une part, par **bassons, cors, altos** et **violoncelles** d'autre part ;

2e thème : a) Annoncé par le battement du **tambour de basque ;** b) Exposé par les **flûtes** et les **clarinettes** ;

Alternance des deux thèmes dans un long *crescendo* ;

Superposition éblouissante des deux thèmes (la « Marche des Rois » est sonnée deux fois par les **Cuivres**) ;

Conclusion étourdissante de vie et de soleil.

« Les conditions exceptionnelles qui ont présidé à la genèse de *L'Arlésienne,* écrit Frédéric Robert (Georges Bizet - Ed. Seghers) sont à l'origine de son exceptionnelle réussite. Cette partition fait désormais corps avec la pièce de Daudet. Riche de l'expérience de toutes les compositions antérieures, elle marque une conjonction extraordinaire, unique peut-être, entre le symphoniste et le dramaturge ». « Elle restera le type de l'heureuse association du drame et de la musique », proclamait Léon Carvalho.

IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 9/70 - Dépôt légal : 3e trimestre 1970 - No d'ordre 2192/70

de cette église où on lui enseigna la musique. Vers sa quinzième année, c'était un organiste habile, un accompagnateur excellent, violoniste et maître dans l'art de la composition. LALANDE fut assez vite connu.

Si Lulli refusa de l'admettre au nombre des violons de son orchestre, il fut bientôt appelé à tenir l'orgue dans quatre églises parisiennes.

En 1678, il concourut pour la place d'organiste de la Chapelle du roi. Jugé comme « le plus habile de tous les concurrents » par Lulli, il ne fut pas agréé ; on le trouvait trop jeune. Peu après, il fut choisi pour enseigner la musique et le clavecin aux deux filles de Louis XIV et de Mme de Montespan.

Louis XIV prit vite DELALANDE en amitié et apprécia de plus en plus ses talents de compositeur ; il le nomma maître de la musique de la chambre ; puis, en 1683, les surintendants de la musique de la Chapelle ayant pris leur retraite, la place fut mise en quartier et, après un concours solennel, quatre maîtres furent choisis qui serviraient chacun pendant trois ans. L'un d'eux était DELALANDE.

Peu à peu, il obtint toutes les charges importantes de la musique : maître de la Chapelle royale, compositeur de la musique de la Chambre, surintendant de la musique de la Chambre et enfin surintendant de la Musique du Roi.

En 1684, Louis XIV lui fit épouser Anne Rebel, la fille d'un de ses musiciens, la meilleure cantatrice de la chapelle, dont il eut deux filles.

DELALANDE fut le plus grand musicien français entre Lulli et Rameau ; son titre de gloire est dans ses 40 *Motets* à grand chœur et orchestre, publiés après sa mort par les soins de sa veuve (l'œuvre religieuse de DELALANDE fut la plus jouée pendant plus d'un siècle).

Il a aussi écrit des *symphonies* — au sens qu'on attribuait alors à ce mot : *pièces instrumentales* — pour les Soupers du Roy et pour les Noëls.

- **Les simphonies pour les soupers du Roy :**

Œuvres hautes en couleur et évocatrices des fastes du siècle de Louis XIV, ces *simphonies* étaient jouées tous les quinze jours aux soupers du roi.

Il s'agit en réalité de *Suites* d'orchestres dans lesquelles sont groupées des airs de ballet, des danses, des fanfares et autres *simphonies* (appelées ainsi parce qu'elles étaient exécutées par des ensembles d'instruments).

Dans la suite que nous donnerons, on trouve des pièces brillantes *(Fanfare, Chaconne en écho* tirée *du Concert de trompettes pour les festes du Grand Canal,* sinfonie du *Te Deum)* qui opposent leur éclat et leur vivacité à la tranquillité et à la douceur élégiaque d'une *aria* ou d'une *musette.*

2ème émission

Comme en France, le mot italien « sinfonia » *se restreint aux compositions purement instrumentales. Mais si nous comparons les* « simphonies » *de Delalande aux* « sinfonies » *de Vivaldi et qui datent du début du XVIIIe siècle, nous constatons que Vivaldi a imprimé à la* Sinfonia *une direction dont il ne s'écartera plus en adoptant la coupe tripartite de l'ouverture italienne :* **vif - lent - vif.**

Sinfonia de l'Olimpiade de Vivaldi (1678-1741)

- **Le compositeur :**

On trouvera une étude sur le « Prete Rosso » sur la fiche jointe à ce numéro.

- **La partition :**

Cf. ci-joint fiche analytique de cette *sinfonia* qui suit le plan en trois mouvements.

L'Arlésienne de Georges Bizet (1838-1875)

Voir au dos.

La Symphonie en ut (1855)

Georges BIZET (1838-1875)

En 1933, Jean Chantavoine découvrit un recueil de manuscrits de Bizet ayant appartenu à Reynaldo Hahn et légués par celui-ci à la Bibliothèque du Conservatoire. Parmi les nombreuses pages inédites de ce recueil se trouvait la *Symphonie en ut* dont l'existence même était restée ignorée jusqu'à ce jour.

C'est Parker, le premier biographe anglais de Bizet, qui attira l'attention de Félix Weingartner sur cette œuvre. Et le 26 février 1935, ce dernier dirigeait à Bâle la première mondiale de la *Symphonie en ut.* Révélée quatre-vingts ans après sa composition, elle a dès lors toujours été chaleureusement accueillie par le public.

Cependant comment se fait-il que Bizet n'ait songé à aucun moment à faire connaître cette symphonie de son vivant ? Il semble d'abord qu'il n'attachait aucune importance à cette œuvre de jeunesse et qu'il estimait, à ce titre, qu'elle ne méritait pas d'être éditée. Il s'agirait ensuite d'un étrange scrupule de sa part : en effet, lors de son séjour à la Villa Médicis en 1859, il en avait utilisé des éléments pour son opéra *Don Procopio,* notamment la *Marche* du Final.

Cest ainsi que la veuve de l'auteur, respectueuse des volontés de son illustre mari, n'avait jamais accepté les offres renouvelées de la maison Choudens, éditeur de Bizet.

Le manuscrit porte cette inscription de la main de l'auteur : *Première symphonie (en ut). Commencée le 29 octobre 1855 ; finie le... novembre 1855.* Bizet avait dix-sept ans et préparait le Prix de Rome.

C'est sa première œuvre importante et un petit chef-d'œuvre qui ne se contente pas d'être un brillant devoir d'élève mais porte déjà par endroits la griffe de l'auteur de *Carmen.* On y perçoit néanmoins une soumission certaine aux grands maîtres du genre : Haydn, Beethoven, Mozart, Mendelssohn... et l'influence de son aîné, Gounod, qui lui prodigua d'excellents conseils et dont la *Première Symphonie en ré majeur* lui servit de modèle.

Si, par sa conception, la *Symphonie en ut* ne marque pas une date dans l'histoire de la symphonie, elle tire pourtant son intérêt de deux qualités fondamentales et constantes de l'œuvre de Bizet : la passion et la vie. Et si le style reste proche de celui de l'Ouverture de théâtre, elle n'en est pas moins attachante par la limpidité et la franchise de sa mélodie l'aisance de la pulsation rythmique, la transparence et la clarté de l'orchestration. En résumé, toute la lumière « méditerranéenne » que Nietzsche aimera tant dans *Carmen.*

ANALYSE

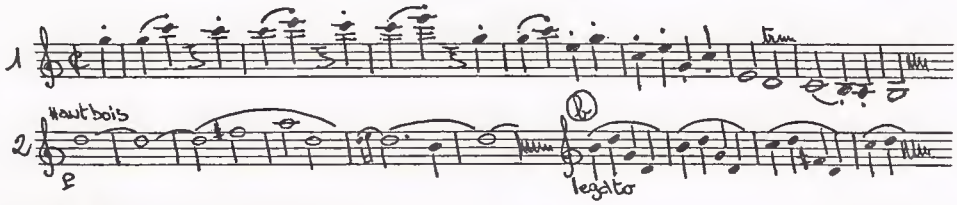
De tendance néo-classique, proche du style de Haydn, l'œuvre se compose des quatre mouvements habituels : *Allegro - Andante - Scherzo - Finale.*

Premier mouvement : *ALLEGRO VIVO*

Le mouvement initial est édifié sur l'opposition de deux thèmes nettement différenciés qui ne seront que sommairement développés. Par ce procédé, Bizet utilise au maximum les deux motifs tout en évitant, par une allure franche et plaisante, par un caractère alerte et juvénile, de lasser l'auditeur par leurs incessantes répétitions. De plus, l'harmonisation large et la tenue prolongée de certains accords donnent une agréable sensation de clarté.

- Le premier motif (*Ex. 1*), franc et saccadé — qui n'est pas sans rappeler la première manière de Beethoven — est construit sur les degrés de l'accord parfait majeur de *do.*

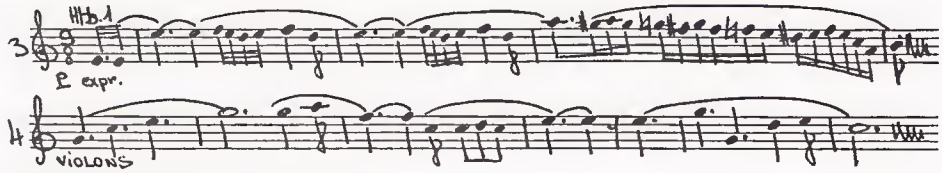
Après de brèves péripéties, toutes empreintes de la même fantaisie, entre le second thème (*Ex. 2*), au **hautbois solo** d'abord. C'est une longue phrase expressive et chantante — telles qu'elles apparaîtront plus tard dans l'*Arlésienne* — qui se déroule, très détendue, sur les immuables dessins en accords brisés des **cordes** (*Ex. 2 b*).

- Le cours du développement mélodique et harmonique est interrompu à plusieurs reprises par les interventions rêveuses des **cors.**
- Dans la réexposition, le motif initial (*Ex. 1*) réapparaît à deux reprises, séparées par le retour du second motif (*Ex. 2*) confié à la **flûte** et à la **clarinette,** pour conclure avec optimisme.

Deuxième mouvement : *ANDANTE*

L'*Andante,* en 9/8, dont le mouvement indiqué par Bizet est *adagio,* s'ouvre sur une introduction dont les premiers accords, audacieux dans leur sobriété, tenues aux **cors** et aux **cordes,** laissent planer un doute quant à la tonalité de *la mineur* de ce morceau.

Des appels rêveurs se répondent aux **Bois** avant qu'une mélodie tendre (*Ex. 3*) s'élève aux deux **hautbois** jouant l'un après l'autre. Ce thème (*3*) est repris en tierces caressantes par les **clarinettes** doublées par les **bassons** pour revenir finalement aux **hautbois** sur les arpèges continus des **altos** en pizzicato.

A cette cantilène (*3*) d'une intensité dramatique et d'une poésie qui annonce déjà les meilleures pages de *Carmen,* succède un épisode très méditatif et chaleureux aux **violons** sur un second motif (*Ex. 4*) d'un contour plus simple mais d'un lyrisme vibrant qui ne peut que surprendre de la part d'un compositeur à peine âgé de 17 ans.

Le *fugato* qui suit, bâti sur la cantilène initiale (*Ex. 3*), fait preuve d'une écriture habile et d'une harmonisation plus serrée. Puis le **hautbois** reprend sa mélopée (*Ex. 3*) que les violons agrémentent de ravissantes gammes chromatiques descendantes.

Troisième mouvement : *SCHERZO*

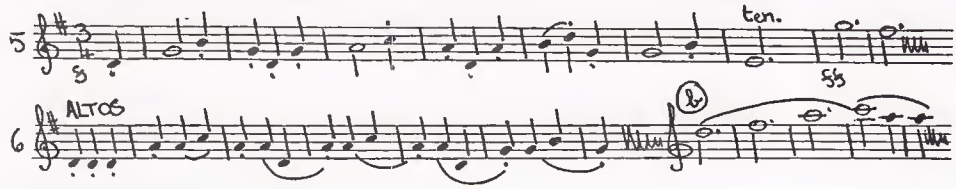
Le *Scherzo,* au ton de la dominante du premier mouvement (*sol majeur*), est un *allegro vivace* à 3/4.

Son thème (*Ex. 5*) rapide, carré et spirituel, est d'abord chanté, en staccato, à l'unisson par les **Bois, les deuxièmes violons** et les **altos,** avec une conclusion polyphonique de tout l'orchestre. Ce début est marqué par un décalage de la carrure et un repos sur une note étrangère aux accords de dominante et de tonique.

Après une montée très rythmée des **violons** et des **altos,** le second motif (*Ex. 6*) est exposé par ces derniers en notes piquées qui évoquent le dessin en accords brisés soutenant le deuxième thème (*Ex. 2 b*) de l'*Allegro* initial. Dans un développement rapide et léger, les **violons** retrouvent le contour du premier motif (*Ex. 6 b*).

Mené sur le même rythme incisif, le *Trio* n'apporte aucun élément nouveau, mais confère un caractère pastoral au motif principal (*Ex. 5*) qui nasille aux **clarinettes** et aux **bassons** sur les tenues des **Cordes** en « musette ». L'orchestre par ses alternances de *crescendo* et de *diminuendo* semble imiter avec ravissement et malice, le soufflet du vieil instrument populaire . . .

La première partie du *Scherzo* est ensuite reprise sans modification.



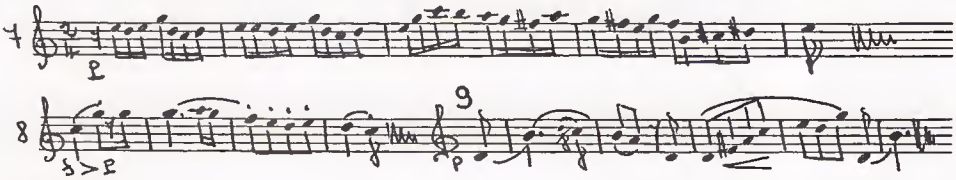
Quatrième mouvement : *ALLEGRO VIVACE*

Conformément aux normes établies, le *Final* retrouve la tonalité primitive d'*ut majeur.* D'une vivacité inlassable, cet *Allegro vivace* est construit sur trois motifs de caractères distincts.

Le premier (*Ex. 7*), très long, qui se souvient une fois encore de Beethoven, (*Finale* de la *Quatrième Symphonie*), débute en mouvement perpétuel en doubles croches détachées. Il s'enchaîne à la petite marche (*Ex. 8*), pleine de jeunesse et d'entrain, confiée aux **instruments à vent** et dont le caractère personnel et si coloré est digne de *Carmen.* C'est le thème de cette marche que Bizet intégra dans son opéra *Don Procopio.*

Le troisième motif *(Ex. 9*), très souple, est un chant allant, d'une belle envolée qui, progressivement, s'exhale dans l'aigu et se termine par une chute rapide. Cet emploi de la mélodie dans les mouvements rapides est très proche de la conception de l'*allegro chantant* de Jean-Chrétien Bach.

Le dialogue se poursuit en combinant les divers éléments de ce mouvement qui se termine par une péroraison d'une verve et d'une gaieté éclatantes et lumineuses.



Discographie :

Martinon, Orch. Nat. ORTF (Jeux d'enfants ; Jolie fille de Perth) DGG (30) 2.530.186.
Münch, Orch. Nat. ORTF (Patrie ; Jeux d'enfants) RCA (30) 650.014.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

CES

Jeux d'enfants

Partition : Ed. Choudens — Paris

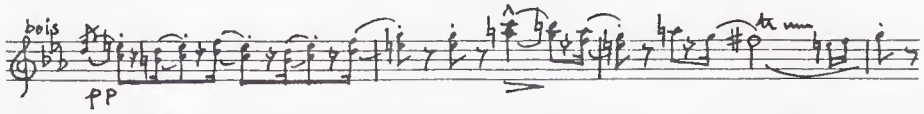
Georges BIZET (1838-1875)

Jeux d'enfants est à l'origine une suite de douze pièces pour piano à 4 mains, composées par Bizet en 1871. «Cette suite constitue la première partition française valable pour piano à 4 mains (...). *Jeux d'enfants* marque aussi la première incursion pianistique en France dans le monde enfantin. Après Schumann, Bizet décrit à son tour les jeux innocents, transcrit les confidences naïves des petits dont nulle pensée maléfique n'entrave la spontanéité, n'entache l'ingénuité.» (Frédéric Robert).

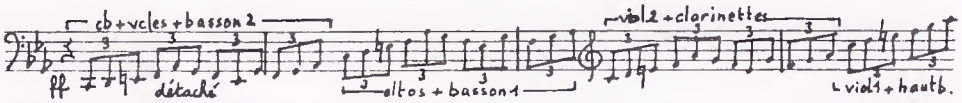
A la demande d'Edouard Colonne, Bizet choisit dans sa suite pour piano les cinq pièces qu'il jugea dignes de mériter une orchestration. Ce furent :
— *Trompette et tambour*, qui devint *Marche* (1) ;
— *La Poupée*, qui devint *Berceuse* ;
— *La Toupie*, qui devint *Impromptu* ;
— *Petit mari, petite femme*, qui devint *Duo* ;
— *Le Bal*, qui devint *Galop* (2).
L'orchestre : flûte, petite flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes (*ut* et *sib*), timbales, triangle, tambour, cymbales, quintette à cordes.

1. Marche («Trompette et tambour»)
● Dans une large partie introductive, Bizet installe d'abord, sous une tenue de cors, le rythme de la marche par des entrées en canon sur un motif en *do* mineur (bois, cordes), accompagné de brefs roulements de tambour.
De courtes fanfares, caractérisées par leurs triolets en notes répétées ou en arpèges retentissent aux trompettes (la troupe se rapproche). Par ses contrastes de nuances et ses joyeux appels de cuivres, cet épisode rappelle la *Marche des enfants*, dans *Carmen*. Il prépare l'arrivée du fringant thème principal en *do* majeur.

● Celui-ci débute la partie centrale, joué en tierces parallèles par les bois :

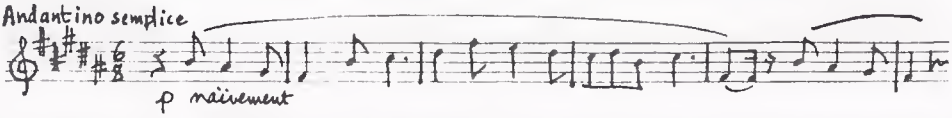


Précédé par une fanfare de tous les cuivres, le second thème, en *fa* mineur, semble dépeindre une poursuite. Il témoigne de l'habileté d'orchestration de Bizet :



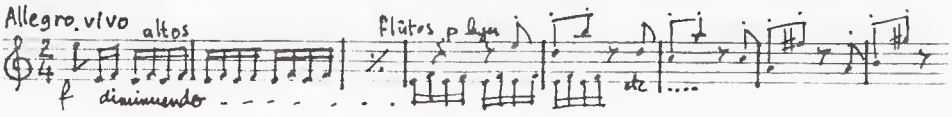
Le désordre interviendrait-il dans cette troupe enfantine ? Non, car ce thème se transforme ensuite pour retrouver le rythme pointé de la *Marche*.
● La partie conclusive ramène le 1er thème, en *do* majeur, puis le second en *fa* mineur, très écourté et joué cette fois à l'unisson (violons I et II, puis altos et violoncelles). La Coda, en decrescendo, nous laisse imaginer l'éloignement progressif de ce joyeux groupe de bambins jouant aux soldats (fanfare, Marche, 1er thème tronqué).

2. Berceuse («La Poupée»)
Un doux balancement de triolets (violoncelles) berce la tendre et naïve mélodie en *si* majeur que chante la petite fille à sa poupée (violons en sourdine, puis bois) :



L'ensemble de cette page exquise baigne dans une nuance très douce, ponctuée par quelques *Sforzandi* atténués. Des modulations en mineur teintent d'émotion discrète la seconde phrase de la mélodie, mais sans altérer pour autant la tranquillité du climat musical, non plus que les quelques dissonances qu'on y entend.

3. Impromptu («La Toupie»)
● Un coup de fouet sec claque à tout l'orchestre sur l'unisson du *mi*; il fait virevolter la toupie sur un motif en «trille perpétuel» (altos), accompagné de notes piquées aux basses (cordes en *pizzicato*). Le mouvement de la toupie est suggéré avec beaucoup de réalisme par un thème en *la* mineur élégant, vif et détaché (flûtes, puis bois et violons) :



La toupie ralentit ainsi que nous le laissent entendre les silences entrecoupant l'ostinato de doubles croches des altos, amenant une tenue sur un accord très doux, puis des triolets de croches en arpèges.

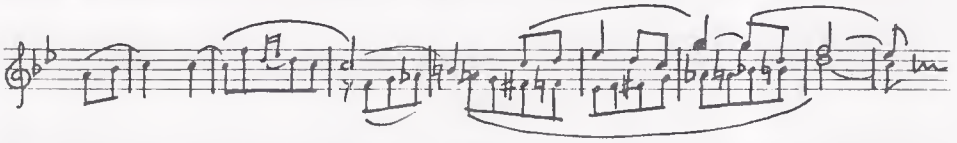
• Alors qu'elle va s'arrêter, un nouveau coup de fouet (*tutti* sur *mi*) la fait repartir de plus belle (trille aux altos et violoncelles, thème aux cordes et flûtes), pour un nouveau tour aussi rapide. La toupie ralentit de nouveau, et cette fois s'arrête brutalement.

4. **Duo** («Petit mari, petite femme»)

Ce naïf tableau de deux enfants jouant au papa et à la maman est l'un des plus charmants et des plus émouvants qui soient. Bizet y renoue avec la forme ternaire A B A' à la Schumann, confiant l'instrumentation aux cordes seules.

A : sur un discret accompagnement marquant temps et contretemps (contrebasses divisées — altos et seconds violons), un thème en *sib* majeur, très expressif, évoque la voix de la petite fille aux 1ers violons :

La voix du petit garçon lui répond bientôt : les violoncelles jouent une mélodie très inspirée de celle des 1ers violons, formant avec elle un duo dont la simplicité expressive masque la savante écriture contrapuntique.

B : le second thème introduit la tonalité de *do* mineur, plus dramatique, aux 1ers violons. Un contrechant chromatique (violoncelles) l'accompagne de manière expressive.

Par une courbe descendante, cette phrase aboutit à un repos sur la dominante de *ré* mineur : l'inquiétude de nos amoureux en herbe s'apaiserait-elle ? Le dialogue s'anime soudain par un jeu de questions-réponses entre violoncelles et 1ers violons.

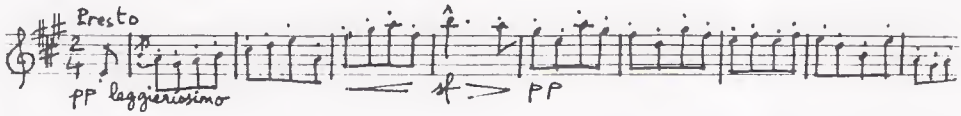
A' : le retour du 1er thème, écourté, toujours en dialogue, amène une Coda assez développée se terminant par une gracieuse montée en croches de violons et violoncelles. Le Duo s'achève ainsi paisiblement.

5. **Galop** («Le Bal»)

C'est dans le monde vif et brillant d'un bal mondain de son siècle que Bizet nous entraîne pour finir : les enfants jouent au bal en dansant «comme les grandes personnes». Grands et petits ont de quoi être subjugués par cette musique, de laquelle émane une joie de vivre irrésistible et qui nous fait penser à l'*Ouverture* de *Carmen* . . . .

Cordes et bois dominent bien sûr le morceau de leur incomparable volubilité, mais les cuivres apportent aussi leur éclat à la fête, tandis que les percussions en rythment joyeusement les moments forts.

Une forme-rondo libre structure ce **Galop**, refrains et couplets étant bâtis sur le même thème en *la* majeur, joué en notes détachées :



Ce refrain est joué une fois *pianissimo* par les cordes et repris par le *tutti* avec force. Couplets et refrains alternent alors, parcourant diverses tonalités. Bizet fait aussi entendre du grave à l'aigu des imitations sur la tête du thème produisant de facétieux crescendos et rythme de façon cocasse les forte par des accords alternés entre cordes et vents.

La Coda martèle joyeusement les notes du thème, terminant le **Galop** en apothéose.

(1) Bizet transposa ce morceau de *si* mineur à *do* mineur pour une raison de tessiture instrumentale.

(2) Bizet réalisa aussi une orchestration des *Quatre Coins*, restée inédite (Bibliothèque Nationale)

◇

Disque conseillé : *Jeux d'enfants de Georges Bizet, la magie de l'orchestration*, un disque d'initiation Musique et Culture comprenant les pièces analysées dans cette fiche dans leurs deux versions (piano, orchestre), avec texte et exemples musicaux (MC 2503 GU).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CES —

SYMPHONIE N°1 en ut mineur
opus 68

Johannes BRAHMS
(1833-1897)

Brahms commença sa *Première Symphonie* de 1854 à 1862 (dans sa période *Sturm und Drang*) et la termina de 1874 à 1876, en pleine maturité créatrice (1).

PREMIER MOUVEMENT : Un poco sostenuto — Allegro, en *do* mineur, à *6/8*
Précédé d'une introduction lente, il adopte une forme—sonate à 3 thèmes.

1— Un poco sostenuto

«D'une sombre désolation» (Cl. Rostand), cette Introduction présente la plupart des éléments générateurs de l'*Allegro* et même des autres mouvements. Sur un *ostinato* en croches (*do, forte, pesante*) aux basses, deux lignes chromatiques s'opposent aux vents et aux cordes (Ex. 1). Ensuite apparaît un autre motif, en deux éléments, le premier à l'unisson (Ex.2). Une transition fait entendre un motif issu de la cellule *f* de l'Ex. 1 et qui s'avèrera être le thème principal. Après le retour écourté du début en *sol* mineur, une Coda aboutit sur la dominante *sol*.

2— Allegro

EXPOSITION
1er thème *A* : dans un climat tragique, les sept motifs de l'introduction se combinent en trois principaux éléments ; le second, *A2,* sera le thème principal (Ex. 3). Une reprise de *A* amène son commentaire par un jeu de contrepoint et d'opposition de masses sonores.
Pont : il fait entendre aux cors un motif caractérisé par une quinte descendante annonçant le 2e thème.
2e thème *B* : exposé en *mib* majeur (ton relatif) par le hautbois, il contraste avec *A* par sa mélancolique douceur (Ex. 4) et donne lieu à un long commentaire.
3e thème *C* : très rythmique, il intervient brutalement en *mib* min., aux cordes (Ex. 5).
La *Coda* exploite brièvement les 3 thèmes et revient en *do* mineur.

DÉVELOP.
Il débute en *si* majeur au lieu du *do* mineur attendu. On peut le diviser en quatre phases, basées sur les 1er et 3e thèmes : — développement du thème principal *A2* — canons cordes-bois sur *C* avec fanfares de trompettes — combinaisons des différentes cellules de *A1* avec *C* — volet final combinant la cellule *c* avec *C* et revenant dans le ton principal.

RÉ-EXPOS.
On entend le 1er thème en *do* mineur, le rôle des cordes et des bois étant inversé. Les 2e et 3e thèmes sont respectivement donnés en *do* majeur (hautbois, clarinettes), et en *do* mineur (cordes). Après un court développement, la *Coda* (*Meno Allegro*) fait éclater le 1er thème sur l'arpège de *A2* en *do* majeur.

SECOND MOUVEMENT : Andante sostenuto, en *mi* majeur, à *3/4*
L'*Andante* adopte une forme—lied ABA.

1ère partie A : le thème principal *a1,* simple et expressif, est donné au basson et aux cordes (Ex. 6) : on y remarque le jeu majeur—mineur où Brahms excelle. Après un commentaire, le hautbois solo expose le thème *a2* (Ex. 7). La conclusion de la 1ère partie ramène *a1* et le ton principal.

2e partie B : le thème *b*, en *do* dièse mineur, tout de légèreté et d'élégance, est joué par le hautbois (Ex. 8), avant de passer à divers instruments. Une section conclusive s'enchaîne presqu'imperceptiblement au troisième volet.

3e partie A' : ce retour introduit de nombreux changements dans l'instrumentation, l'accompagnement et les modulations. Grâce à l'intervention du 1er violon solo pour *a2*, la fin baigne dans un climat de douce sérénité.

TROISIEME MOUVEMENT : Un poco Allegretto e grazioso, en *lab* majeur, à *2/4*

Ce mouvement nous emmène dans un monde charmant où règne la mélodie populaire. «Plus proche de l'*intermezzo* brahmsien» (A. Poirier) que du *scherzo* véritable, il adopte cependant le plan du scherzo : A — A' — Trio (B-B') — A''.

Volet A : la clarinette, chère à Brahms, expose un thème *a*, simple et chantant accompagné par les bois et les violoncelles en *pizzicato* (Ex. 9) ; il est suivi d'une idée secondaire opposant bois et cordes en mouvements contraires.

Volet A' : «reprise écrite» de A, cette partie fait entendre *a* aux 1ers violons suivi d'un commentaire en contretemps et d'une conclusion sur *a*.

MUSIQUE & CULTURE

Trio, en *si* majeur, à 6/8, en 2 parties avec reprises. D'allure beethovénienne, il est basé sur un thème *b* qui n'est autre qu'une mutation en ternaire de *a*.

Volet A'' : Brahms intègre à cette reprise le rythme issu du Trio ternaire. La *Coda* (*Più tranquillo*) fait d'ailleurs entendre une réminiscence de *b*.

QUATRIEME MOUVEMENT : Adagio — Più Andante — Allegro non troppo ma con brio, en *do* mineur et *do* majeur, à *4/4*

Les deux introductions, doublant chacune le mouvement, nous font passer du mineur «tragique» au majeur «triomphant», avant le monumental finale.

1 — Adagio, en *do* mineur

Retrouvant le climat tendu de l'Introduction, les cors et les violons font entendre un motif figurant l'«hymne». Après un passage en *pizzicato*, ce motif revient aux cordes. Une nouvelle idée, issue de l'*Andante*, est donnée aux bois, amenant un brusque silence.

2 — Più Andante, en *do* majeur

Sur un fond de trémolos, les cors énoncent un thème qui, curieusement, évoque le carillon de Westminster tout en sonnant comme un appel. C'est alors qu'interviennent les trombones, clamant un «choral» majestueux. Le «carillon» revient alors aux vents pour préparer la venue de l'«hymne».

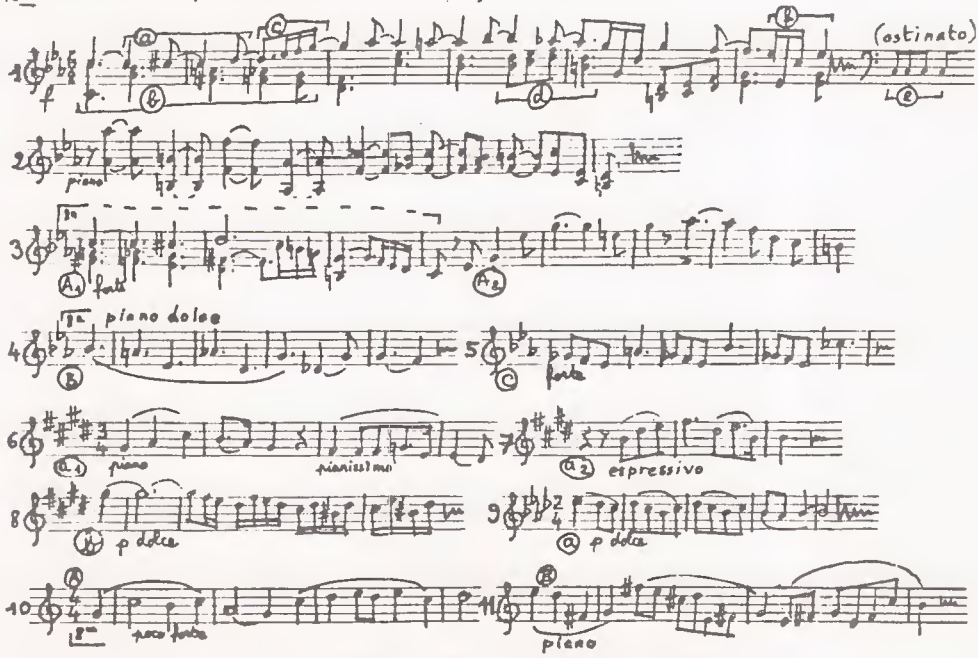
3 — Allegro non troppo ma con brio, en *do* majeur

Il est bâti sur une forme—sonate à 2 thèmes, dans laquelle le développement présente la particularité d'être inclus dans la réexposition.

EXPOSITION
1er thème *A* : voici enfin l'«hymne» tant attendu (Ex. 10). Joué dans le grave des violons et des altos et accompagné en pizzicato, il est ensuite repris par les vents avant de gagner tout l'orchestre.
Le Pont fait entendre des gammes volubiles aux cordes et bois, le «carillon» aux flûtes.
2e thème *B*, en *sol* majeur (cordes) : d'allure plus nerveuse que *A*, il s'appuie sur un ostinato en noires (Ex. 11). Un long commentaire lui fait subir des mutations successives.
Une série de cadences conclut l'exposition en *mi* mineur.

RE-EXPOSIT.
1er thème *A*, en *do* majeur (cordes) : il est suivi d'un commentaire en *mib* majeur, interrompu par les *pizzicati* de l'*Adagio* précédent. *A* revient en *si* majeur puis en *do* majeur.
Développement : il exploite surtout l'«hymne». Le «carillon» revient alors *fortissimo*, introduisant le thème *B*.
2e thème *B*, en *do* majeur (cordes) : il donne lieu aux mêmes mutations.

DEVEL. TERMIN.
Il illustre essentiellement l'«hymne», en crescendo progressif jusqu'à la *Coda*, *Più Allegro*. Soudain les trombones font ré-entendre le «choral», avant l'accélération finale qui amène la triomphale conclusion en *do* majeur.



(1) Cf. notre fiche «Le Musicien et sa Musique» : L'oeuvre symphonique de Brahms.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.(88) 31.03.22.
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

C

A CEREMONY OF CAROLS
(Voix aiguës et harpe)

Benjamin BRITTEN
(1913-1976)

A *Ceremony of Carols,* pour 3 voix aiguës et une harpe, fut composée par Britten durant le séjour qu'il fit en Amérique en 1942.

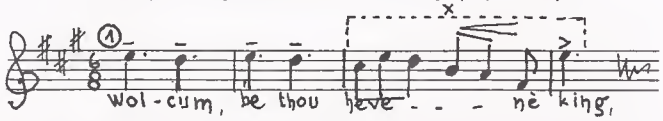
Les 9 chants de louanges, encadrés par l'hymne grégorien, sont tirés de textes sur des Noëls anciens: 5 anonymes des XIV^e^ et XV^e^ s., et 4 chants populaires anglais (XVI^e^ s.).

«L'accompagnement de cette œuvre a été prévu pour la harpe. Cependant, si cet instrument ne peut être utilisé, un piano pourra lui être substitué. Dans ce cas, le n° 7 sera coupé et une courte pause sera ménagée entre les numéros 6 et 8». (Note de l'auteur).

1. Procession - *Senza misura.*

Aujourd'hui le Christ est né: aujourd'hui est apparu le sauveur... Alleluia! Les enfants arrivent du fond de l'église et vont s'installer jusque devant le chœur en chantant à l'unisson l'hymne grégorien du Magnificat (2^e^ vêpre de Noël). Les 2 dernières mesures sont répétées autant de fois que l'exige la procession.

2. Wolcum Yole! (anonyme du XIV^e^ siècle) - *Allegro con brio - LA maj.* (3 parties).

Bienvenue à toi, roi des Cieux... Bienvenue à vous les amis et faisons bonne chère!

a : D'emblée, la harpe présente le motif de base de cette 1^re^ partie: un ostinato *«pesant et arpégé»,* repris fortement scandé par les voix dès la 3^e^ mesure *(ex. 1).* A la 9^e^ mesure paraît aux 3 voix un motif descendant *(x)* qui rompt à 4 reprises le martèlement répétitif.

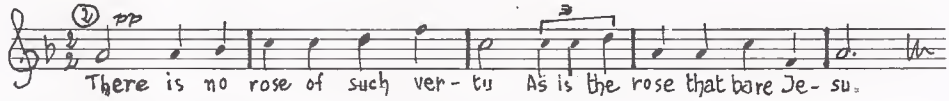
b : Le motif *(x)* s'impose, par ses redites perpétuelles, comme l'élément unique de ce volet central, tant à la voix qu'à la harpe.

a': Reprise du début dans une nuance *pppp,* qui aboutit en *crescendo* à un passage conclusif *ff* et *marcato.*

3. There is no Rose (anonyme du XIV^e^ siècle) - *Allegretto* - Texte anglais et latin - *FA maj.*

Il n'est pas de rose aussi magnifique que celle que porta Jésus. Alleluia, Alleluia... Réjouissons-nous de cette chose admirable et transformons nos cœurs...

La pièce est construite, de bout en bout, sur un intervalle de quinte juste *(do-fa)* joué en octaves par la basse. Au-dessus de cet ostinato, 2 blocs se répondent en alternance: le premier, formé par un chant souple, recueilli et doucement «legato» des 3 voix *(ex. 2);* le second, caractérisé par une phrase *poco marcato,* en accords de la harpe, soutenue par les voix qui égrènent à l'unisson et dans le grave, ainsi qu'une psalmodie (sur la dominante) les paroles latines: *Alleluia* puis *Resmiranda, Pares forma* et *Gaudeamus.* Une exception néanmoins: sous le verbe *Transeamus,* les voix s'élancent en octave sur un intervalle de quinte ascendante et vocalisent, tandis que s'interrompt un bref instant l'ostinato de la basse. Les changements de tonalité du chant au-dessus de l'ostinato de la basse provoquent à plusieurs reprises une superposition de 2 tonalités *(FA maj./LA maj.).*



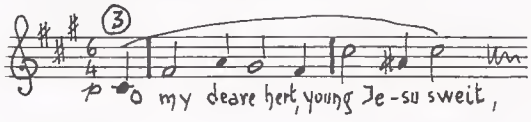
4a. That yongë child (anonyme du XIV^e^ siècle) - *Andante quasi recitativo.*

Lorsque l'enfant se mit à pleurer, sa mère lui chanta une berceuse d'une voix si douce que la mélodie du rossignol en parut bien fade.

Deux parties presque semblables pour cet *andante quasi recitativo* chanté par une voix soliste que ponctue avec obstination un motif plaintif de la harpe. La phrase, arpégée, s'élève chaque fois un peu plus dans un nouvel élan pour retomber au point de départ. Dans sa 2^e^ exposition, elle est présentée une tierce majeure plus haut. La pièce se termine en *UT dièse maj.* et s'enchaîne directement à la suivante.

4b. Balulalow (James, John et Robert Wedderburn (1548) 1561 - *Andante piacevole.*

Tendre Jésus, je te berce et les genoux de mon cœur fléchissent devant toi... Une alternance d'arpèges descendants mineurs et majeurs *(fa dièse min. - FA dièse maj.)* à la harpe constitue la trame essentielle de ce chant. La mélodie, calme et sereine, *(ex. 3)* est exposée tout d'abord par une voix soliste avant d'être reprise par les 3 voix. Le chant se termine dans un souffle en *FA dièse maj.*



MUSIQUE & CULTURE

5. As dew in Aprille (anonyme du XIV[e] siècle) - *Allegro - Mib maj.* - 3 parties.
Il est venu dans le sein de sa mère aussi doucement que la rosée qui, en avril, se répand sur le sol. La seule femme, vierge et mère, c'est cette femme immaculée...

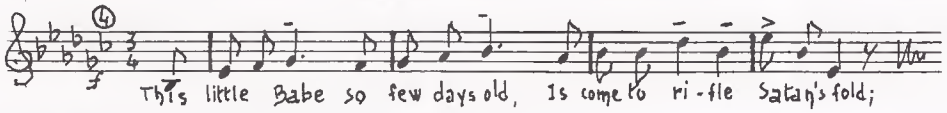
a : Une anacrouse à toutes les voix soulignée par un arpège de la harpe, nous plonge d'emblée dans la tonalité de *Mib maj.* Le chant quasi linéaire est brusquement interrompu par un changement d'harmonie *(REb maj.)* qui souligne les mots: *Roi de tous les rois.*

b : La 2[e] partie, de caractère polyphonique, se caractérise par un mouvement, *legato* et *bisbigliando* (murmurant), de croches régulières à la harpe, ainsi que par la superposition simultanée de 2 tonalités *MIb maj.* et *UT maj.* Durant tout ce passage, les 3 voix entrent en imitation sur l'arpège descendant de l'une ou l'autre de ces 2 tonalités.

a': Un glissando de harpe ramène l'accompagnement de *a,* tandis que les 3 voix, avec un texte différent, se libèrent de la reprise intégrale.

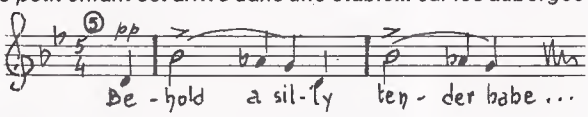
6. This little Babe (Robert Southwell, prêtre catholique, 1561? - 1595) - *Presto con fuoco.*
Agé de si peu de jours, ce petit enfant est venu piller le bercail de Satan. Tout l'enfer tremble en sa présence...

Sur un accompagnement de harpe, obstiné et *marcato,* les 3 voix exposent la mélodie *(ex. 4)* à l'unisson. Après un bref interlude de harpe, le chant est repris en canon à 2 voix (1[re] + 2[e] voix) suivi d'un nouvel interlude qui précède l'entrée des 3 voix en canon. Ce procédé débouche sur un saisissant effet d'écho. A la mes. 51, on retrouve les bribes de la mélodie, réparties çà et là dans les 3 voix traitées homophoniquement. Le chant conclut en *Mib maj.*



7. Interlude - *Andante pastorale* (pour harpe seule).
En 3 parties, le solo de harpe s'inspire ici délicatement du thème grégorien qui, soutenu par un motif répétitif en harmonique dans ses parties extrêmes, est plus largement développé dans son volet central.

8. In Freezing Winter Night (Robert Southwell) - *Andante con moto* - 3 parties - Mesure à 5/4.
Regardez, une froide nuit d'hiver... le petit enfant est arrivé dans une étable... car les auberges étaient pleines. Ce sont les animaux qui représentent toute la pompe du Souverain... Allons rendre hommage à notre Roi...



a : la harpe et la 3[e] voix servent d'accompagnement au canon qui développe entre la 1[re] et la 2[e] voix, une phrase souple *(ex. 5).*

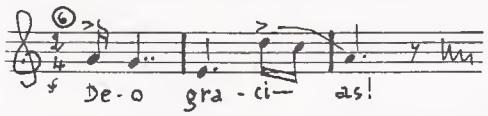
b: brusque modulation en *mi min.* pour le 2[e] volet construit sur le modèle de *a.*

c : une 4[e] voix, confiée si possible à 2 solistes successifs, utilise des éléments de la phrase principale *(ex. 5)* et se place au-dessus du chœur qui reprend, bouche fermée, le dessin initial de la harpe et de la 3[e] voix. La page se termine dans un *ppp* sur un accord de *SOL maj.*

9. Spring Carol (William Cornish 14? - 1523) - *Allegretto.*
Quand au printemps les oiseaux chantent, le blé pousse, la biche se promène dans le vallon... nous devons rendre grâce à Dieu et chanter sa louange...

Le caractère champêtre de ce chant est accentué par la simplicité des 2 mélodies des voix solistes qui entrent l'une après l'autre, ainsi que par l'accompagnement joyeusement primesautier de la harpe. Les mots *le don de Dieu...* sont soulignés par la rigueur du texte, chanté homophoniquement, à la tierce sur une gamme ascendante.

10. Adam lay i-bounden (anonyme du XV[e] siècle - *Presto* - Texte anglais et latin).
Rendons grâce à Dieu!... Tout est dans la pomme croquée par Adam... Notre-Dame n'aurait pas été reine des cieux... Béni soit le moment où Adam pris la pomme. Deo gracias!



L'allègre *Deo Gracias* qui explose en unisson *(ex. 6)* dès le début de la pièce, s'intercale à plusieurs reprises dans le déroulement du chant et s'apparente à une sorte de refrain qui ponctue les strophes en anglais. Comme de stricts récitatifs en *staccato,* elles paraissent toujours dans le grave et dans une nuance *pp.* La 3[e] reprise, en *LA maj.* nous conduit en crescendo à la brillante péroraison qui développe largement la dernière exposition du *Deo Gracias :* les entrées, d'abord en imitations, puis en *strettes* très rapprochées dans les différentes voix, sont soutenues par des glissandi de la harpe et donnent une impression d'accélération.

11. Recession - *Senza misura.*
Cette page, identique en tous points à la *Procession,* confère toute son unité au cycle.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

C

CHACONNES en mi mineur et ut mineur pour orgue

Dietrich BUXTEHUDE (1637-1707)

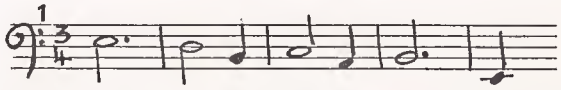
Ce n'est pas un hasard s'il a appartenu à l'orgue de tirer de l'oubli le nom de Buxtehude. En effet, c'est aux claviers de son instrument que Buxtehude a été le plus pleinement lui-même et qu'il a affirmé sa supériorité.

Les deux Chaconnes pour orgue, en *mi mineur* et en *ut mineur,* sont, avec la célèbre *Passacaille en ré mineur,* des modèles du genre, dont la polyphonie aérée et souple à quatre voix soutiennent l'écrasante confrontation avec la *Passacaille en ut mineur* de Jean-Sébastien Bach.

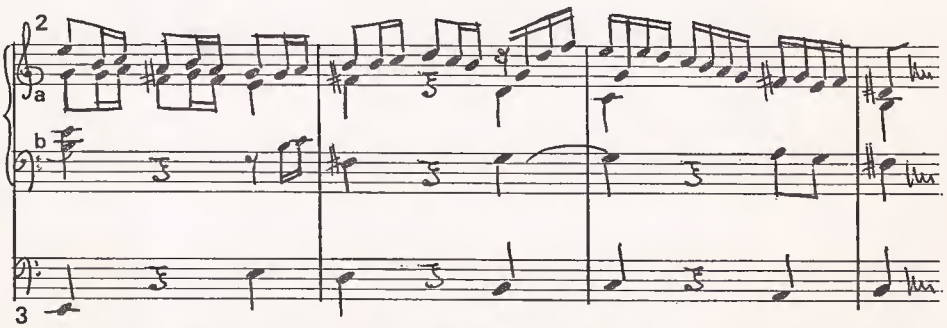
Elles sont constituées d'une série de variations sur un motif obstiné de la basse, dans un mouvement plutôt lent, à trois temps. L'art de Buxtehude se caractérise essentiellement par cette ampleur du souffle, qui ne dégénère jamais en prolixité lassante, et par son sens très sûr des proportions et de la grande forme.

CHACONNE EN MI MINEUR

La Chaconne en *mi mineur* est une partition puissante et frémissante de vie. Elle est construite sur un thème obstiné *(Ex. 1),* d'une simplicité presque rudimentaire, qui donne matière à une brillante série de 31 variations. L'œuvre peut se découper en trois sections, composées respectivement de 13, 10 et 7 variations.

La première section s'appuie entièrement sur le thème *(Ex. 1).* Comme il se doit, celui-ci apparaît d'entrée à la basse (pédalier), pour être repris intégralement 11 fois de suite.

La monotonie modale que pourraient engendrer ces répétitions est très habilement évitée par l'abondance et la beauté des trouvailles mélodiques aux voix supérieures. La première phrase, d'une grande noblesse, qui accompagne l'énoncé du thème, est très chantante et quelque peu nostalgique ; elle se mue ensuite en une trame de doubles croches fluides, d'où émergent d'attachants dessins mélodiques.

Dans toute cette page « règne ce balancement lyrique où se préparent les grandes expansions de l'enthousiasme poétique . . . », écrit A. Pirro. Au fil des variations, le discours musical s'épanouit dans un mouvement continu de plus en plus animé, qui semble se développer librement tant il sait se renouveler dans une riche progression rythmique : des croches unies du chant initial, Buxtehude passe aux croches pointées, puis aux croches-deux doubles ( ), et enfin aux doubles croches.

Après la 11e variation, l'ostinato quitte la basse ; il n'y reviendra plus sous sa forme primitive. Il transparaît cependant dans le souple dessin en doubles croches de la main gauche. Ses contours se précisent encore dans une variante rythmique en noires, et c'est sous cette forme qu'il revient au pédalier *(Ex. 3).*

La seconde section voit un riche fourmillement de figures mélodiques nouvelles *(Ex. 2 a-b).* L'ostinato, bien que toujours discrètement présent à la voix inférieure (main gauche) et dans le canevas harmonique, en arrive à être relégué au second plan.

Les quatre dernières variations de cette section médiane présentent des chromatismes audacieux qui créent un tissu harmonique d'une intense beauté expressive. Le jeu très libre des voix supérieures se délecte en des équivoques tonales qu'accentue une basse mouvante descendant les degrés chromatiques de la gamme de *mi mineur,* de la tonique à la dominante *si.* Cet enchaînement de modulations répétées contribue à rehausser l'émotion poétique de ce chef-d'œuvre.

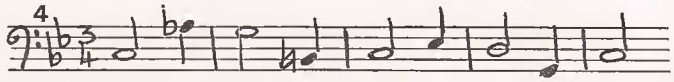
Une gamme ascendante de *mi mineur* à la main gauche ouvre la troisième section et ramène les éléments de l'ostinato sur un dessin serré de la voix supérieure. Celle-ci s'efface devant le jeu éblouissant de la basse au pédalier, qui, dans des batteries de doubles croches, descend les degrés de la gamme chromatique de *mi mineur* jusqu'à la dominante. Notez que la virtuosité prodigieuse exigée des pieds de l'exécutant est une des caractéristiques de cette école d'orgue de l'Allemagne du Nord que Buxtehude illustre si parfaitement.

Sur cette impulsion de la basse, la cadence s'anime, le discours s'intensifie ; les idées et les renouvellements rythmiques conduisent à une variation finale tumultueuse et emportée, qui s'appuie sur des accords fermes. Des basses puissantes, oubliant définitivement l'ostinato initial, débouchent sur un lumineux accord de *mi majeur* prolongé, qui clôt cette Chaconne.

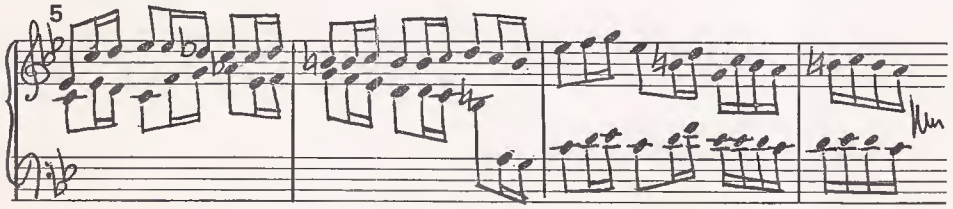
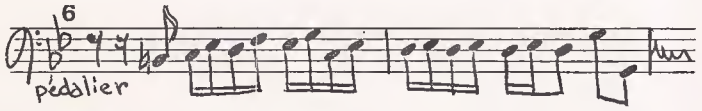
CHACONNE EN UT MINEUR

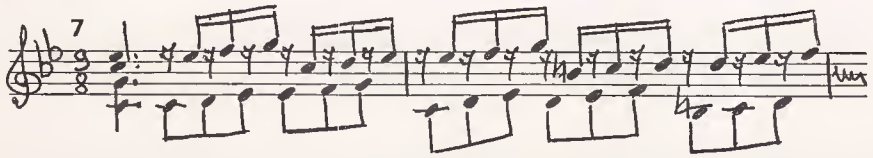
La Chaconne en *ut mineur,* de construction moins régulière et moins stricte, apparaît plutôt comme une ample improvisation, laissant libre cours à cette généreuse invention mélodique et rythmique qui caractérise l'art de Buxtehude. L'œuvre exige d'ailleurs de la part de l'exécutant une certaine virtuosité, notamment dans le jeu du pédalier.

Comme toute Chaconne, elle est bâtie sur une basse obstinée, de quatre mesures *(Ex. 4),* qui donne matière à 34 variations.



D'entrée, le thème fondamental *(Ex. 4)* est repris intégralement 7 fois de suite. Son caractère, à la fois noble et mélancolique, est encore accentué par le choix de la tonalité d'*ut mineur* et par l'emploi de rythmes pointés.

A la huitième variation, l'ostinato quitte le pédalier, mais reste présent dans les brillants développements des voix supérieures. Un dessin très souple à deux voix, en doubles croches *(Ex. 5),* le ramène à la basse, où il subit une première transformation rythmique. Et, à toutes les voix, Buxtehude use de son adresse pour de nouvelles broderies sur le thème, qu'il ne cesse de remanier, allant jusqu'à confier, à deux reprises, une variation entière au pédalier. Il faut d'ailleurs convenir qu'à force de verve mélodique et de diversité rythmique, il en arrive à dissimuler et l'ostinato et l'obsédante unité tonale qu'engendre l'absence de toute modulation.

Au cours de l'épisode suivant, les voix supérieures et les basses (au pédalier) *(Ex. 6)* se répondent dans un dialogue serré, qui s'épanouit ensuite en de fluides arpèges en mouvement contraire aux deux mains.

Le thème réapparaît à la basse, dans une nouvelle variante rythmique, au-dessus de laquelle se nouent d'imposants contrepoints.

La surprise est totale lorsque, sur un rythme souple à *9/8,* les deux mains semblent se poursuivre sur un dessin *(Ex. 7)* qui n'est pas exempt de réminiscences du thème. Les contours de ce dernier ne tardent pas à se préciser au pédalier, dans une nouvelle transformation.

En retrouvant la mesure à *3/4,* le mouvement s'anime encore pour déboucher sur les deux ultimes variations. Le retour de la basse obstinée *(Ex. 4)* s'accompagne d'accords puissants, en valeurs de notes plus longues, qui se résolvent sur un long accord conclusif d'*ut majeur.*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

Bourrée Fantasque pour piano (1891)

Emmanuel CHABRIER (1841-1894)

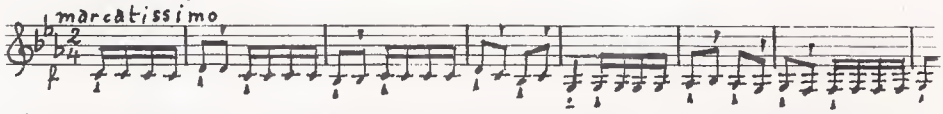
Pour Alfred Cortot, «nous ne pourrions concevoir Debussy, Paul Dukas, Florent Schmitt, Ravel et Gustave Charpentier, ni même Erik Satie, du moins tels que nous les connaissons, si nous supposions la non-existence de Chabrier au moment le plus caractéristique de la splendide et redoutable intoxication wagnérienne». (1)

La *Bourrée Fantasque* constitue à la fois le point d'aboutissement de l'oeuvre pianistique de Chabrier et le point de départ de la nouvelle école française de piano. «Bourrée» par son rythme de base et «fantasque» par son esprit qui se situe dans la lignée du Scherzo-Valse, cette pièce annonce aussi bien le piano d'Albeniz que celui de Ravel. Son plan est pourtant très classique (A B A').

Les trois parties sont de dimension croissante. D'une durée totale d'environ cinq minutes, l'oeuvre débute en *do* mineur pour se terminer en *do* majeur. Chabrier a choisi le rythme binaire (ici à 2/4) de la Bourrée bourbonnaise et berrichonne, et non le rythme ternaire de la Bourrée limousine et auvergnate.

1ère PARTIE, A : «*Très animé et avec beaucoup d'entrain*» (♩ = 152)

L'indication ci-dessus, donnée par Chabrier, suffit à qualifier cette première partie. Elle se divise en 4 sections de 16 mesures chacune, et une Coda.

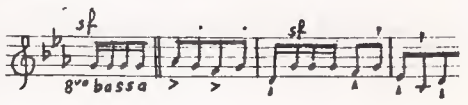
1ère section : le rythme endiablé de la Bourrée est d'emblée installé par le 1er thème (*A*), à l'unisson, dont les notes répétées réparties entre les deux mains du pianiste assurent l'allure trépidante :

Ce rythme initial aux 4 doubles croches si caractéristiques débute joyeusement chaque section. On remarque aussi dans ce thème l'emploi de la modalité (le *si bémol* en *do* mineur, au lieu du *si* bécarre), dont la couleur, plutôt «paysanne» qu'ancienne, marque la mélodie tournante du thème.

Le thème *A* est répété sur des arpèges à la main droite, soutenu par une tenue de *do* en octave et un chromatisme en noires descendantes à la main gauche, chromatisme qui reviendra plus loin. Ce passage de 4 mesures-et-demie utilise en continu la pédale forte du piano, ce qui donne une sorte de brume harmonique très lumineuse.

2ème section : le thème *A* à l'unisson est donné une tierce plus haut (sur *mi b*). L'unisson est bientôt quitté au profit d'un motif secondaire très «fantasque».

La répétition de ce passage un demi-ton plus bas (sur *ré*) entraîne une modulation en sol majeur, ton de la dominante, qui débute la 3ème section.

3ème section : Chabrier expose la tête du thème *A* en entrées successives. A la seconde mesure de chaque entrée, le rythme initial subit une déformation par le déplacement des 4 doubles croches sur le 1er temps, décalage rythmique qui lui confère une allure «espagnole»:



4ème section : le thème *A* revient dans le ton principal, mais dans une nouvelle présentation, plus ample, puis il est repris de façon variée, avec un agrandissement en tessiture, des accents marqués, la nuance fortissimo, l'emploi de la pédale forte. Par ces caractéristiques, la *Bourrée Fantasque* préfigure *La Fête-Dieu à Séville* d'Albeniz.

Coda (9 mesures) : le thème se dissout en chromatisme descendant (comme dans la 1ère section, reprise de *A*), sur un *do* répété.

2ème PARTIE, B

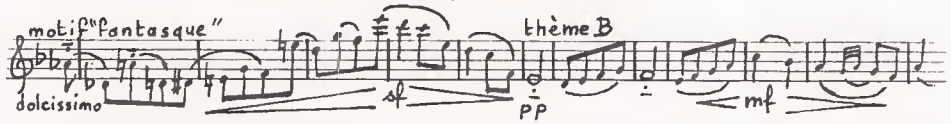
Contrastant étonnamment avec la première partie A par la nuance d'ensemble, le rythme, la tonalité, la mélodie et l'écriture pianistique, la deuxième partie B se divise en deux sections : *Istesso tempo* («*au même mouvement*») et *A tempo vivo*, séparées par une courte transition *Molto moderato*.

(1) Alfred Cortot **La musique française de piano**, tome I, p. 174 – P.U.F., 1948.

MUSIQUE & CULTURE

1ère section : *Istesso tempo* (changement d'armature . *si b* à la clef)

• Le ton de *fa* majeur est introduit de façon inattendue par ... un *fa dièse*, tenu 4 mesures à la main droite avant de se résoudre sur *sol* («très expressif»). Dans une nuance très douce, Chabrier lui adjoint un *sib*, tandis que la main gauche installe au-dessus un rythme syncopé sur la seconde majeure *sib-do*. Ce climat tonal brumeux annonce l'arrivée d'un second thème (*B*), précédé d'un motif très «fantasque» qui lui est associé. Ce second thème *B* présente un caractère doux et chantant, presque candide. Exposé dans une partie intermédiaire, il est doublé à la sixte inférieure, et s'appuie sur un *do* grave insistant, tandis que continuent les syncopes au-dessus de lui :



• La seconde présentation du thème *B* est également introduite par un *fa dièse* tenu, mais un discret *ré b* aux syncopes suggère la mélancolie du ton de *fa* mineur, avant l'énoncé de *B* en *fa* majeur.

• Un passage de transition très modulant, traversé par un long trait ascendant de la main gauche, amène en crescendo le ton de *réb* majeur sur un élargissement du tempo.

• Le *Molto moderato* reprend de façon expressive le thème *B* en le déformant, avant de proposer un subtil enchaînement enharmonique des accords de *sol b* majeur et *fa dièse* majeur, qui introduit le ton de *si* mineur pour la section suivante.

2ème section : *A tempo vivo* (changement d'armature : rien à la clef)

• Un nouveau motif, au caractère nerveux, est entendu en partie intermédiaire toujours surmonté de syncopes, sur une tenue de *fa dièse* grave :

• Le rappel du motif associé à *B* (voir Ex.3) introduit une réminiscence du 1er thème *A*, pianissimo et déformé en intervalles, comme un souvenir lointain. Ce premier thème *A* est à nouveau répété, encore plus pianissimo, sur un accord de 7e diminuée.

• Une mélodie chantante issue de la fin du thème *B* est alors développée en marche harmonique ascendante dans l'aigu du piano, accompagnée d'arpèges et de syncopes. Cet épisode se conclut par une descente en triolets de doubles croches sur une gamme par tons incomplète : *ré – do – sib – fa dièse – mi – ré – do* (pas de *la b*).

• Une séquence conclusive expose d'abord le thème *B* varié, qui semble avoir emprunté au 1er thème son intensité forte et son rythme marqué. Chabrier s'amuse à faire passer thème et accompagnement d'une main du pianiste à l'autre.

• Dans la brève Coda en forme de récitatif «très modéré et presque mesuré», on reconnaît *B* pianissimo entouré d'arpèges qui font penser à la guitare ou à la harpe.

Cette partie centrale s'achève en *sol* majeur, dominante du ton principal.

3ème PARTIE, A' : «*Primo tempo molto risoluto*» (3 bémols à la clef)

Plus longue que la 1ère partie, la troisième partie A' reprend les éléments entendus au début, les sections étant présentées dans le désordre et variées. Deux autres sections et une Coda sont ajoutées. On entend successivement :

• un épisode de 15 mesures pianissimo, qui revient au ton principal et qui reprend la 3e section de la première partie à quelques variantes près ;

• le retour du thème *A* à peu près tel qu'il était présenté dans la 4e section ;

• la 2e section variée par des octaves et des accords ;

• le retour du thème *A* soudain dans le ton éloigné de *mi* majeur, en augmentation à la main gauche sous un trémolo de doubles croches dans l'aigu de l'instrument. Dans une nuance pianissimo, le chant est marqué avec mélancolie.

• le thème *A* repris en *do* majeur, en augmentation et fortissimo à la main gauche. Les octaves réapparaissent et la mélancolie se transforme de façon burlesque pour s'appuyer sur des accentuations volontairement pesantes. Le rythme de *A* est ensuite repris à la main droite, de plus en plus aigu, avec le même décalage rythmique que dans la 3e section de la première partie, mais paré d'une harmonisation modale très différente ;

• un rappel inattendu du thème *B* (pianissimo) par son motif associé.

La Coda en *do* majeur exploite brillamment le rythme endiablé du 1er thème, concluant en feu d'artifice la *Bourrée Fantasque.*

Partition : Edition originale pour piano à 2 mains – ENOCH et Cie, Paris.

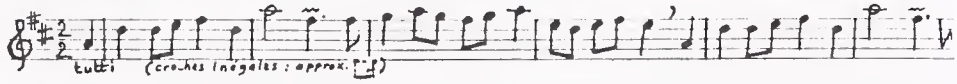
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88.31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

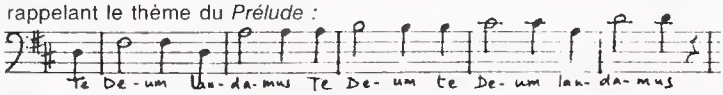
TE DEUM en ré majeur
pour soli, choeur et orchestre
Partition : Ed. Costallat-Paris

Marc-Antoine CHARPENTIER (1643-1704)

Le *Te Deum* en *ré* majeur pour soli, choeur et orchestre de Marc-Antoine Charpentier a peut-être été donné en 1687 lors des nombreuses cérémonies d'action de grâce qui marquèrent une guérison du roi (1). Le texte («Dieu, nous te louons, Seigneur, nous te glorifions...») fut fréquemment mis en musique pour célébrer les victoires militaires et les heureux événements. L'oeuvre entre dans la catégorie du **grand motet** français, ou **motet à grand choeur,** sorte de cantate religieuse de vastes dimensions des XVII[e] et XVIII[e] siècles.
L'effectif vocal comprend ici un double quatuor de solistes et un choeur à 4 voix. L'ensemble instrumental se compose de 2 trompettes, trompettes basses et timbales, 2 flûtes, 2 hautbois, bassons, cordes (violons, violoncelles et contrebasse), orgue, et timbales. L'emploi des trompettes en *ré,* très prisées à l'époque, a dicté au compositeur le choix du ton de *ré* majeur. Après son célèbre *Prélude,* l'oeuvre alterne des solos, ensembles de solistes, choeurs et morceaux symphoniques.

I- PRELUDE.
Le thème principal du *Prélude* éclate joyeusement au *tutti,* lancé par sa quarte ascendante en anacrouse, volontaire et affirmative :

Ce thème principal est le refrain qui structure le *Prélude* en forme de Rondeau à la française (alternance refrain-couplets stricte) ; nous entendons successivement : •le refrain •le 1[er] couplet •le refrain •le 2[ème] couplet •le refrain (répété). Les 2 couplets se distinguent par leur instrumentation moins brillante (trompettes et timbales se taisent) et leurs modulations aux tons voisins (*si* mineur, *la* majeur et *mi* mineur). Le dernier refrain s'enchaîne directement au *Récit* de basse par lequel, conformément à la tradition, commence le grand motet.

II- RECIT DE BASSE : *Te Deum laudamus*
La 1[ère] basse solo entonne le 1[er] verset du motet en un fier mouvement ascendant sur l'arpège de *ré* majeur, rappelant le thème du *Prélude :*



Les violons I et II lui répondent et l'accompagnent enentrées successives et jouent de brèves transitions entre les phrases du chant. La mélodie reste syllabique (2) durant tout le Récit.

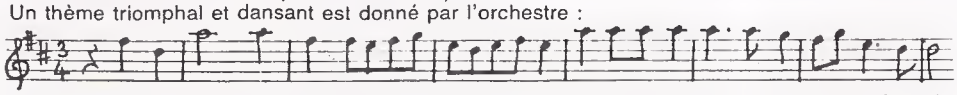
III- CHOEUR : *Te aeternum patrem.*
- Après "une petite pause", le choeur entre gravement en *si* mineur, accompagné par les violons, flûtes, hautbois, bassons et l'orgue. De style syllabique et homophone (3), il laisse place à quelques vocalises des sopranos sur «Patrem». L'orchestre lui répond par une phrase descendante en tierces parallèles aboutissant à la dominante *(fa dièse).*
- Le choeur reprend, cette fois sans les basses, sur «Tibi omnes, tibi coeli», toujours homophone, accompagné par l'orchestre dans un aigu "céleste".
- Un petit choeur de solistes, encore plus "céleste", enchaîne sur «tibi cherubim et seraphim» en des combinaisons vocales variées (soprano, haute-contre et ténor, puis 2 sopranos et haute-contre, puis les 4 voix réunies). Au «Sanctus», l'écriture change : les voix se répondent sur des vocalises, puis se rejoignent sur «Deus sabaoth». Après une transition instrumentale, toujours dans l'aigu, le quatuor vocal reprend «Sanctus Dominus Deus», en écriture "verticale", et conclut en *ré* majeur.
- Une symphonie (4) en fanfare se développe sur l'alternance tonique-dominante *(ré-la),* jouée par le *tutti* avec trompettes et timbales. Elle annonce le verset «Pleni sunt coeli et terra», proclamé par le choeur homophone, qui le répète dans plusieurs tonalités, accompagné et commenté par l'orchestre toujours en fanfare. Le choeur procède ensuite par entrées en imitations pour «majestatis gloriae tuae», répété aussi dans plusieurs tonalités et conduisant à la dominante (*la* majeur). La fanfare dialogue ensuite avec le choeur sur «Te gloriosus Apostolorum chorus» et s'enchaîne au verset suivant.
- Le verset «Te martyrum» adopte un plan ternaire **ABA** :- **A** : choeur homophone («Te martyrum») puis en imitation («laudat exercitus») traduisant les louanges des martyrs par des vocalises ;
- B : trio de solistes en entrées successives (haute-contre, ténor, soprano) sur «Te martyrum», puis répétant en l'abrégeant le «laudat exercitus» du choeur ; fanfare brève ;- **A** : reprise du choeur. Ce 1[er] choeur, très développé et varié, contraste par sa magnificence avec le dépouillement de la section suivante.

IV- TRIO : *Te per orbem.*
- Précédé et accompagné par la basse continue seule, le ténor solo chante une mélodie ascendante, expressive et ornée, à 4/4. Il aboutit au *fa dièse* aigu sur «Patrem», puis redescend en une belle vocalise sur «immensae majestatis» et conclut en *la* majeur. La haute-contre solo relaie le ténor en répétant la même mélodie une quarte plus haut.
- Une large section à 3/2, plus animée, intervient pour «Venerandum Tuum verum» faisant entendre d'abord un duo ténor – haute-contre en imitation canonique. La basse seule entre sur «Sanctus quoque paraclitum», verset repris par les 3 voix. Le trio poursuit en alternant entrées en imitations avec vocalises («Tu Rex gloriae»), solo de basse («Tu Patris») et passages homophones syllabiques («Tu ad liberandum»). Le verset «Non horruis virginis uterum» donne lieu à un très beau contrepoint mettant en valeur le premier mot, notamment par ses dissonances expressives.

V- CHOEUR : *Tu devicto mortis* – ''guay''

Nous retrouvons le *tutti* instrumental et vocal pour cette section, plus brève, exprimant la victoire du Christ sur la mort et l'espoir de la rédemption.

- Un thème triomphal et dansant est donné par l'orchestre :



Le choeur à 4 voix le reprend en entrées successives, puis par blocs sonores, accompagné par le *tutti*. Il module au ton de la dominante (*la* majeur).

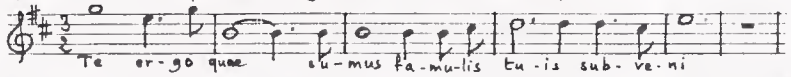
- Un nouveau motif en fanfare introduit le verset «Tu ad dextera Patris». Le choeur s'arrête soudain sur l'accord de *sol* majeur («Sedes») et conclut magnifiquement sur «in gloria Patris». La section suivante s'enchaîne sans interruption (fanfare des trompettes).

VI- SOLOS DE BASSE ET DE SOPRANO : *Judex crederis, Te ergo quae*

Cette section se divise en deux parties très contrastées, l'une dépeignant la gloire du Christ revenant comme juge, et l'autre exprimant l'humble prière des serviteurs de Dieu.

1- **«Judex crederis»**(à 3/4) : une fanfare virtuose encadre les 2 interventions de la voix de basse sur une phrase mélodique pleine de noblesse, accompagné par les bois et les cordes.

2- **«Te ergo quae»** (à 3/2) : le soprano solo entre sans transition, accompagné par la basse continue seule, sur un thème expressif aux grands intervalles mélodiques :



Deux flûtes traversières viennent lui répondre, en imitations, avec une grande douceur. Chaque phrase mélodique du soprano est ainsi enchâssée par les interventions très expressives du duo de flûtes. Aux 2ème et 3ème énoncés du verset «quos paetioso sanguine», la voix culmine au *sol* aigu, avant de redescendre,accompagnée par les flûtes, pour la cadence en *ré* majeur.

VII- CHOEUR : *Aeterna facum sanctis*

Le choeur, très affirmatif et scandant chaque syllabe, est cette fois accompagné de l'orchestre sans trompettes ni timbales. Charpentier utilise ici l'orchestre comme un 2ème choeur répondant au choeur vocal, lui-même réparti en petit et grand choeur. La variété musicale ainsi obtenue est augmentée par les changements d'écriture : ''verticale'' ou en imitations. Un changement de mesure au milieu du choeur (on passe à 3/4) donne un soudain élan rythmique au morceau, comme dans les *Canzone* italiennes. La mesure binaire (2/2) revient en fin de choeur pour la conclusion, majestueuse : «Et saeculum saeculi».

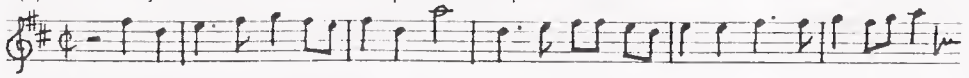
VIII- DUO ET TRIO : *Dignare Domine, Fiat misericordia tua*

1- **Duo soprano-basse** (à 4/4) : nous passons à la sous-dominante, *sol* majeur, pour ce duo très expressif presqu'entièrement écrit en imitations et dont le thème traduit par sa courbe la supplication des hommes adressée à Dieu. Les instruments répondent aux voix (flûtes puis violons), également en style imitatif. Le contrepoint entre les parties crée des dissonances renforçant l'expression du texte.

2- **Trio soprano I et II – basse** (2/2) : dans un mouvement plus animé mais avec gravité, la basse introduit le verset «Fiat misericordia tua», en notes répétées, repris à 3 voix en une alternance d'accords dissonants et consonants, donnant l'image des gestes de l'imploration. Les flûtes répondent en mouvements expressifs vers l'aigu. Puis le 2ème soprano énonce de la même façon le verset, repris à 3 voix. A leur tour, les violons répondent, sur un nouveau motif plus mobile, dont s'empare le trio vocal («Quem ad modum») et amenant la conclusion de la section.

IX- CHOEUR FINAL : *In te Domine speravi*

Pour finir, Charpentier rassemble tous les interprètes de l'oeuvre en une brillante et joyeuse fugue (5) dont le sujet est donné en fanfare par les trompettes :



Le morceau suit le schéma suivant :

- Exposition instrumentale (sujet et réponse accompagnés et développés).
- Exposition chorale à 4 voix : altos/haute-contre, ténors, sopranos, basses, avec instruments.
- Développement vers la dominante (*la* majeur), esquissant un nouveau motif sur «non confundar in aeternum». Divertissement instrumental sur un nouveau motif.
- Reprise du thème principal par le choeur et conclusion provisoire. Divertissement instrumental.
- Réexposition à 3 voix par le petit choeur (basse, haute-contre, ténor).
- Entrées en imitations au grand choeur, scandant le motif «non confundar», en une avalanche de quartes descendantes.
- Le choeur, doublé par le *tutti* instrumental, développe ce motif avec véhémence en passages homophones soulignés par de longue tenues (pédales de dominante et de tonique). Il aboutit à la majestueuse péroraison qui conclut l'oeuvre dans la magnificence.

(1) cf. fiche biographique *M.-A. Charpentier.*
(2) style ou écriture syllabique : à chaque syllabe correspond à peu près une seule note.
(3) style ou écriture homophone (ou ''verticalisme'') : toutes les voix-vocales ou instrumentales-suivent à peu près le même rythme en même temps, en accords.
(4) nous employons ici le terme de ''symphonie'' dans le sens de ''morceau instrumental à plusieurs voix''.
(5) cf. fiche technique *La fugue.* Si Charpentier fait souvent appel à l'écriture en imitations, il emploie rarement la **fugue** en tant que forme musicale à part entière.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite 31.12/12 Imprimerie spéciale de l'Editeur

PASTORALE SUR LA NAISSANCE de N.S.JÉSUS-CHRIST

Marc-Antoine CHARPENTIER (1643 - 1704)

Marc-Antoine Charpentier écrivit ses deux *Pastorales de Noël* (1) pour les représentations musicales de l'Hôtel de Guise à Paris, vers 1680-85, alors qu'il était au service de Marie de Lorraine, duchesse de Guise (2). La seconde de ces deux oeuvres, la *Pastorale sur la naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ,* se distingue par un souffle dramatique et une intensité expressive remarquables, tout en gardant une fraîcheur d'inspiration issue des *noëls* populaires (cf. aussi la *Messe de Minuit).*

L'oeuvre comprend 7 scènes, regroupées en 2 grandes parties (3), sur le modèle de l'oratorio latin. Elle met en scène Marie, Joseph et Jésus (figurants), une "Trouppe de bergères et de bergers", "Un Ancien Berger" et un "Choeur d'Anges". Les effectifs vocaux sont constitués de chanteurs solistes se groupant en choeur selon les moments : 2 "dessus" (sopranos), 1 "bas-dessus" (mezzo-soprano), 1 haute-contre, 1 "taille" (ténor), 1 "basse-taille" (baryton-basse).

Les instruments utilisés sont peu nombreux et caractéristiques du goût de Melle de Guise pour la famille des violes (4) : 2 flûtes à bec, 2 dessus de viole, 1 basse de viole (doublée probablement par la contrebasse de viole), orgue (le clavecin et le théorbe peuvent également participer à la réalisation de la basse continue, avec l'orgue, la basse et la contrebasse de viole). De petites percussions (tambourin, tambour de basque) peuvent accompagner les danses.

OUVERTURE : loin des majestés lullystes, l'ouverture, en *ré* mineur, est empreinte de tendre douceur et de vivacité enjouée. Suivant un plan de l'ouverture française, elle se divise en 2 parties :

- Dans la 1ère partie, à 2/2, brève et plutôt lente (5), les deux voix de "dessus" (flûtes à bec et dessus de viole) cheminent à la tierce, en courbes opposées très expressives, puis se séparent en un contrepoint plus complexe avec la basse, créant de subtiles dissonances.
- La deuxième partie, à 3/4, plutôt rapide (5), est nettement plus développée. Elle fait alterner les flûtes et le *tutti* sur un rythme dansant et joyeux, en une formule de questions-réponses.

1ère PARTIE

Scène 1 :

- Une bergère (soprano) se plaint tendrement : «Que nos soupirs, Seigneur, réveillent vos bontéz». Le solo, en *ré* mineur, à 2/2, adopte un plan A B A (Lent-Modéré-Lent) avec ritournelles instrumentales. Comme cela est souvent le cas dans la musique française baroque, il se situe dans une zone intermédiaire entre récitatif et air ("Récit chanté") suivant le débit naturel du discours parlé (ici plaintif).
- "Un berger" se joint à "la mesme bergère" pour nous chanter un court duo soprano-basse : «Il est temps, Seigneur...». Dans un style syllabique (chaque syllabe correspond à une seule note), il supplie Dieu d'intervenir.
- Le choeur à 5 voix enchaîne aussitôt : «Le règne du péché va croissant» avec instruments, donnant une soudaine ampleur au discours musical. Charpentier y montre d'emblée sa prédilection pour l'écriture chorale et les nombreuses possibilités expressives qu'elle offre . Le figuralisme à l'italienne apparaît dans des passages comme : «Fais donc pleuvoir du haut des cieux ta justice». En plusieurs parties contrastées, ce 1er choeur se termine par un splendide «tes peuples languissans dans l'ombre de la mort» aux douloureuses dissonances et longues tenues.
- "L'Ancien" (basse) intervient en un bref mais solennel récit : «Écoutez-moy», suivi d'une succession d'airs et de récitatifs d'une grande noblesse, accompagnés par les flûtes seules puis tous les instruments : «Si j'entends bien nos Saints écrits, les temps de l'heureuse nouvelle sont sur le point d'être accomplis». Entrecoupé de ritournelles instrumentales, le solo de l'Ancien, véritable oracle, s'enchaîne au choeur suivant.
- Les bergers prient de nouveau, en entrées successives à 5 voix : «Cieux répandez votre rozée» avec une grande douceur. Aussi développé que le précédent, le choeur suit pas à pas le texte, alternant des mesures à 4/4 et à 3/4 et réservant de brefs solos («pour le faire éclore à nos yeux».)
- Une "Simphonie" à 3 voix (en *ré* mineur, à 3/2) réunit les instruments pour conclure la première scène dans une atmosphère apaisée et contemplative.

Scène 2 : "Un Ange et les susdits".

- L'Ange (soprano) entonne un magnifique récitatif : «Régnez, calme profond...», accompagné par les flûtes ("par écho") puis les violes. Le compositeur fait preuve ici de son sens de l'opposition dramatique des tonalités en faisant appel au clair *ré* majeur après le grave *ré* mineur de la scène 1 : le messager divin apporte la lumière aux humains affligés.
- Quatre solistes dépeignent, successivement puis ensemble, la surprise des bergers puis leur panique devant cette apparition surnaturelle.
- L'Ange les rassure : «Pasteurs, ne craignez rien». Une ritournelle conclut son solo.
- L'Ancien l'interpelle : «Messager du Très-Haut, qu'avez-vous à nous dire ?» en un air bref et rythmé.
- «De l'Univers entier apprenez le bonheur», lui répond l'Ange, accompagné par les flûtes "par écho", «la ville de David en ce moment voit naître notre maître...» (récit accompagné).
- Les bergers exultent. «Ministre ailé du dieu de gloire» sous forme d'un double choeur opposant voix d'hommes et voix de femmes (plus dessus instrumentaux), de caractère très rythmique, alternant style homophone (6) et entrées successives.

MUSIQUE & CULTURE

- L'Ange répète son annonce et ajoute (récitatif) : «Vous le reconnaîtrez à ces marques : un enfant nouveau-né de langes revestu...». L'humilité des conditions matérielles de cette naissance s'exprime par le ton de *si* mineur et la pauvreté de l'accompagnement. Les instruments reviennent en imitations avec le soprano pour : «allez luy rendre vos honneurs» (*ré* majeur).
- Délirants de joie, les bergers répondent : «nous partons, nous allons, divin esprit, nous y vollons, nous y courons...» sur un rythme saccadé imitant leurs pas précipités.

Scène 3 : "L'Ange seul". Très brève, cette scène consiste en un récitatif de l'ange invitant ses "célestes compagnons" à célébrer la naissance divine.

Scène 4 :
- Le choeur des anges (2 sopranos, mezzo et haute-contre) entonne un très dansant «Gloire dans les hauts cieux» (en *ré* majeur, à 6/8) aux joyeuses vocalises, accompagné par les violes seules .
- Une symphonie dansée s'enchaîne sur le même rythme de gigue, en deux parties avec reprises.
- Un "Second Ange" (mezzo) chante un air doux : «Paix en terre, paix à jamais» en *ré* majeur, à ¢ 3/2 (7).
- Le choeur d'anges et la gigue instrumentale reviennent, concluant la 1ère partie.

2e PARTIE

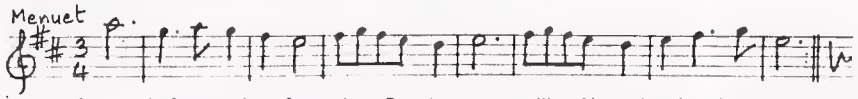
Scène 5 :
Conduisant les bergers, l'Ancien les invite à entrer avec lui dans la crèche : «Heureux bergers, voici le lieu où vient de naître l'homme-Dieu» (récitatif). Il enchaîne sur un air animé : «Entrons sans différer», en *ré* majeur, que le choeur reprend avec résolution, suivant la tradition lullyste.

Scène 6 : "Bergers et bergères dans la crèche"
- «Qu'il a de majesté...» s'exclame la 1ère bergère, imitée par le choeur homophone (6), poursuit par l'expression touchante des craintes des bergers pour cet enfant : «Neiges, glaçons, frimas...»
- La 2e bergère (mezzo) enchaîne sur un récit expressif (arioso) : «Non, non ! L'haleine secourable de ces animaux innocents...» (allusion au boeuf et à l'âne de la crèche).
- Le choeur reprend «Neiges, glaçons, frimas», développé, alternant les mouvements Vif et Lent, et les styles homophone et en imitations.
- Un duo bergère-berger (soprano-basse) «Ardent amour, céleste flamme» se transforme en choeur à 5 voix, traduisant à merveille la prière extatique des bergers et la prédication qu'elle sous-tend : «fondez les glaces de notre âme...».

Scène 7 : "Un Ange et les susdits". La scène finale rassemble traditionnellement tous les participants de la pièce en une apothéose du chant, de la musique et de la danse.

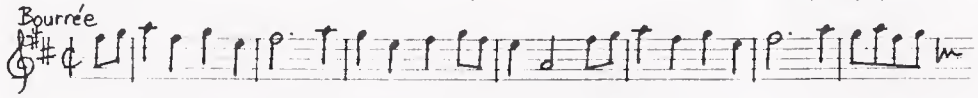
1 - Solo et choeur :
- Un solo de l'Ange en 3 parties (Récit-Air-Récit) félicite les bergers : «Votre tendresse est équitable». On retrouve le souci de figuralisme sur «leurs sombres prisons» (voix puis violes).
- L'Ange poursuit par un 2e air : «Chantez donc à l'envy» au caractère de simplicité populaire.
- Le choeur répond : «Faisons de nos joyeux cantiques résonner le vague des airs». Aux mots «Écho, répétez nos concerts», un étonnant effet d'écho (voix de femmes) rappelle le *Jephté* de Carissimi .

2 - Menuet :
Les instruments introduisent seuls le Menuet (flûtes, puis tous) :



La 1ère bergère enchaîne sur le même air : «O nuit en merveilles féconde». Les instruments reprennent leur Menuet. Le 1er berger chante le Menuet sur «Flambeau qui naît du sein de l'onde».

3 - Bourrée : l'épisode final adopte la forme d'une Bourrée en Rondeau dans lequel les instruments en *tutti* sont chargés du refrain (bourrée) et les voix des couplets (duos de bergers).
- A nouveau, les instruments mènent la danse : après le Menuet noble, la "Bourée" plus populaire :



- Un duo de bergers (ténor-basse) «Ne laissons pas sans louanges celle qui nous a donné le céleste pain des anges» introduit l'épilogue consacré à la Vierge. Le choeur enchaîne sur le même air.
- Les instruments rejouent la bourrée, toujours en *ré* majeur (refrain).
- Un duo de bergères (sopranos) entonne à son tour : «Chantons cette vierge pure» ce que répète le choeur joyeusement.
- La bourrée instrumentale conclut la pastorale dans le rythme et la gaieté.

(1) Ces oeuvres françaises ne doivent pas être confondues avec l'*Oratorio de Noël* latin, datant de la même période.
(2) cf. fiche biographique *Marc-Antoine Charpentier.*
(3) Pour la deuxième partie de la pastorale, Charpentier a écrit une seconde version, que nous choisissons pour la présente analyse car elle semble avoir été préférée du compositeur, venant en quelque sorte "corriger" la première version. De plus, elle a été choisie dans le seul enregistrement, à notre connaissance disponible en France en 1986 (disque Harmonia Mundi HM 1082).
(4) cf. fiche technique *La famille des violes.*
(5) Précisons que ces indications de mouvement pour l'ouverture sont absentes du manuscrit, et rien ne prouve qu'en dehors du rapport des unités de temps, le mouvement doit changer.
(6) style homophone : toutes les voix ont à peu près les mêmes valeurs rythmiques en même temps.
(7) L'indication ¢ 3/2 correspond approximativement au 3/2 actuel, avec un mouvement modérément vif.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite
31.12/10 Imprimerie spéciale de l'Editeur

Publication mensuelle

Octobre 1977 - N° 1 - Série 21

musique et culture

les feuillets des benjamins de la musique

SOMMAIRE

Ernest CHAUSSON
- Introduction
- La vie

- Symphonie en si bémol

- Charles Cros
- La bande à Franck

- Le phonographe

Jeunes amis,

Depuis les origines, l'homme rêvait de conserver la voix humaine et de la reproduire au moment et au lieu de son choix. Maintes légendes conservent trace de ce vieux rêve de l'humanité qu'un conte chinois évoquait déjà, deux siècles avant Jésus-Christ : un empereur avait reçu d'un de ses sujets un coffret dans lequel était enfermée sa voix ; si le coffret était ouvert, celle-ci lui était fidèlement restituée.

Emmagasiner les sons dans des boîtes, des éponges, des coquillages, tel était aussi le désir de notre écrivain du XVI^e siècle, Rabelais, qui raconte, dans Pantagruel, *une bataille imaginaire aux confins de la mer glaciale, au cours de laquelle les hennissements des chevaux, les paroles et les cris des hommes et des femmes gelèrent en l'air et, la rigueur de l'hiver passée, fondirent au soleil et redevinrent audibles.*

Au XVII^e siècle, un journal publiait le récit d'un navigateur hollandais qui rapportait que les tribus indiennes transmettaient leurs messages en parlant devant une éponge, laquelle, une fois pressée, restituait leurs paroles.

Mais il a fallu attendre l'année **1877** *pour voir l'invention de la reproduction du son prendre son départ et commencer sa merveilleuse histoire, grâce à deux savants de génie : Charles CROS et Thomas EDISON.*

Ainsi donc 1977 est l'année centenaire du phonographe ; c'est pourquoi nous avons voulu évoquer dans ce premier numéro le souvenir de Charles Cros, qui l'« inventa » en France en même temps que Thomas Edison aux Etats-Unis.

Apprenez encore qu'en cette même année 1877, un jeune étudiant de 22 ans était reçu avocat stagiaire à la Cour d'Appel de Paris et, musicien dans l'âme, composait sa première chanson sur un poème de Maurice Bouchor. Il s'appelait Ernest CHAUSSON.

Ernest CHAUSSON (1855-1899)

la vie

Nombreux sont les Français qui ignorent jusqu'au nom de ce compositeur français. Tout au plus savent-ils qu'il est décédé prématurément suite à un stupide accident de bicyclette.

Né à Paris en 1855 dans une famille aisée, le jeune garçon, après quelques mois passés dans un collège, est confié à un précepteur, grâce auquel se développe en lui le goût pour la beauté et l'amour pour la littérature et pour les Beaux-Arts, peinture et musique surtout.

Ce n'est que sur le tard, à quinze ans, qu'il commence à prendre des leçons de piano ; mais il fait des progrès si rapides qu'il décide de devenir musicien. Malheureusement ses parents sont d'un avis contraire et ambitionnent de faire de lui un homme de loi. Pour ne pas les chagriner, il consent à faire ses études de droit et passe avec succès tous ses examens.

Il n'abandonne pas pour autant la musique, à laquelle il s'adonne avec une passion de plus en plus forte. Et au moment même où il devient avocat, le 7 mai 1877, il débute une autre carrière, la carrière musicale, en écrivant sa première mélodie.

Ernest Chausson ne songe alors plus qu'à parfaire ses connaissances et à apprendre sérieusement l'art de composer de la musique. Il a près de 25 ans lorsqu'il se décide à

Prix de l'abonnement : 12 F

entrer au Conservatoire dans la classe de composition de Jules Massenet, l'auteur du célèbre opéra *Manon.* Un peu plus tard, il devient un disciple de César Franck qui groupe autour de lui quelques uns des jeunes musiciens les plus doués qui forment ce que l'on a appelé la « Bande à Franck ».

A partir de 1883, l'année de son mariage, Ernest Chausson se consacre totalement à la musique et à sa famille. Il compose de nombreuses mélodies d'un charme particulier, qui reflètent le caractère grave, méditatif, rêveur de son tempérament ; des poèmes symphoniques, tels *Viviane* et *Soir de fête* ; une *Symphonie* que vous découvrirez plus loin ; un opéra *Le Roi Arthur* (qui deviendra *Le Roi Arthus*) ; un *Poème pour violon et orchestre,* son œuvre la plus célèbre, etc...

Apprécié de tous ceux qui le connaissent pour ses qualités de cœur et d'esprit, pour sa bienveillance naturelle, sa grande bonté et son extrême sensibilité, il s'emploie activement à faire connaître la musique des jeunes compositeurs français, celle de Debussy notamment.

Aussi, pour son enterrement, le 15 juin 1899, « une foule immense de musiciens, écrivains, artistes, amis, était venue lui rendre un dernier hommage, écrit Jean Gallois dans le livre qu'il lui a consacré. Ainsi Chausson partit pour l'Eternité comme il avait vécu sur terre : aimé de tous. »

L'accident dont nous avons parlé plus haut s'est produit alors qu'il se trouvait à la campagne près de Mantes, à Limay. En attendant l'heure d'aller chercher sa femme et ses enfants qui revenaient de Paris, il voulut faire un tour en bicyclette avec sa fille aînée qui l'accompagnait. Dans l'allée conduisant vers la sortie, « la jeune cyclise, plus agile, prit de l'avance, mais ne voyant pas son père, elle revint sur ses pas et eut l'horrible vision de découvrir le musicien, gisant au pied de la porte cochère, la tempe fracassée ».

Actuellement, on commence à accorder un renouveau d'attention à ce merveilleux compositeur que fut Ernest Chausson.

analyse

Symphonie en si bémol (1890) d'Ernest CHAUSSON

Chausson n'a composé qu'une seule symphonie, mais cette symphonie est une œuvre si attachante par le souffle à la fois puissant et sensible qui la parcourt, que vous aurez plaisir à l'écouter et... à la réécouter.

Comme beaucoup d'*œuvres symphoniques* (morceaux écrits pour l'ensemble des instruments formant l'*orchestre symphonique*), elle utilise un important effectif instrumental : 3 flûtes - 2 hautbois, 1 cor anglais * - 2 clarinettes, 1 clarinette basse - 3 bassons - 4 cors - 4 trompettes - 3 trombones - 1 tuba - 2 harpes - le quintette à cordes habituel - timbales.

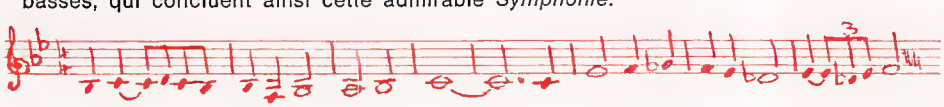
A l'exemple de la plupart des pièces musicales, la *Symphonie en si bémol* de Chausson comprend trois parties — appelées *mouvements* par les musiciens — d'allure et de caractère différents.

- Soyez attentifs au thème grave et douloureux par lequel débute le **mouvement initial** et que nous vous avons transcris ci-dessous ; les premières notes de cette mélodie réapparaîtront tout au long de l'œuvre et donneront naissance à plusieurs autres motifs.

  Soudain, après un trait fulgurant des Bois et des Cordes, s'élève un deuxième thème chanté par le basson et le cor dans un *tempo* très vif.

  Un important développement utilise l'ensemble des thèmes avant qu'un étourdissant *crescendo* de tout l'orchestre ne ramène triomphalement le second thème.
- Le **deuxième mouvement,** très lent, s'appuie sur deux mélodies. La première, chantée par les Cordes, est reprise après l'énoncé de la seconde (ce plan en trois parties, **A-B-A,** est celui de la **forme-lied**) ; il s'en dégage une intense nostalgie, accentuée par les dessins syncopés de l'accompagnement.

  Après un appel du cor, le cor anglais et le violoncelle énoncent le second thème, que reprennent les cordes sur de délicates arabesques.
- Dans le **troisième mouvement,** qui comporte, lui aussi, deux phrases, vous n'entendrez la première, très jolie, qu'après les appels éclatants et rythmés des trompettes. Puis, après une montée haletante, la seconde mélodie est donnée en brillants accords par tout l'orchestre. Le mouvement s'achève dans une sereine atmosphère de choral religieux où vous discernerez sans peine les premières notes de l'œuvre jouées par les basses, qui concluent ainsi cette admirable *Symphonie.*



(*) Ne confondez pas le cor, instrument du groupe des Cuivres, avec le **cor anglais** qui appartient à la famille du hautbois.

Symphonie en si bémol (1890)

Ernest CHAUSSON (1855-1899)

La *Symphonie en si bémol* de Chausson représente à la fois une étape importante dans la vie du compositeur comme dans celle de la musique française.

« Œuvre de la maturité, note Jean Gallois, elle marque tout à la fois un point d'aboutissement et un point de départ. La *Symphonie en si b.,* c'est, saisie en son midi, la pensée du musicien révélée. » Elle s'insère d'autre part dans le contexte historique du renouveau de la musique symphonique française, remise à l'honneur grâce à l'action de la Société Nationale; en 1885, Saint-Saëns achève sa grandiose *Troisième symphonie avec orgue,* qu'entourent respectivement en 1884, celle de Fauré, et, en 1886, celles de Lalo *(sol mineur),* Franck *(ré mineur)* et d'Indy *(« Cévenole »).*

Esquissée en 1889 et terminée en 1890, l'œuvre est exécutée en première lecture le 18 février 1891. Le 18 avril la *Symphonie* est donnée en première audition à la Société Nationale sous la direction de l'auteur et obtient un chaleureux accueil.

ANALYSE

PREMIER MOUVEMENT : **lent - allegro vivo**

Précédent l'*Allegro vivo,* une introduction lente et grave, d'un lyrisme angoissé et douloureux, installe d'emblée l'atmosphère de l'œuvre tout entière. Une longue phrase modulante (*Ex. 1*), dont la première mesure constitue, à elle seule, une sorte de cellule fondamentale, génératrice de l'ensemble du matériel thématique de la partition, s'élève intense et tendre, chantée à l'unisson par la clarinette, le cor et le quatuor à cordes privé des violons.

La seconde partie de la phrase est introduite par les trompettes et les trombones. Le grand intervalle de sixte mineure, que précèdent les trémolos des timbales, accentue le caractère angoissé de cette première idée.

La cellule initiale (*Ex. 1 x*), selon un procédé qui s'apparente bien à la manière franckiste, est immédiatement mise en relief et répétée un grand nombre de fois par le tutti orchestral dans un registre de plus en plus aigu *« en pressant un peu »* le mouvement, afin d'accuser la tension dramatique dont la progression débouche sur l'*Allegro vivo.*

Celui-ci est introduit par un trait fulgurant des Bois et des Cordes, amorçant le deuxième grand thème, lyrique et chaleureux, de la symphonie (*Ex. 2*), exposé par le basson et le cor avant de trouver son plein épanouissement dans le chant des violons.

Deux thèmes lui répondent dans un rapport de tonalité original :

— l'un brillant et incisif, essentiellement rythmique, aux allures de scherzo, qui apparaît à la clarinette solo dans la tonalité de *sol bémol majeur* ;

— l'autre, chatoyant et très chantant aux allures de « choral », qui est énoncé par la clarinette et les cordes graves (*Ex. 3*).

Ces deux motifs, nettement différenciés, vont se succéder et s'opposer par la voix des différents instruments.

Suit le développement, riche et effervescent, usant magnifiquement des ressources de l'orchestre. Il se présente en quatre sections principales :

1 — Variation du troisième motif dont la présentation plus serrée et les vives répliques entre les Bois et les Cordes accentuent le caractère de scherzo ;

2 — Réapparition du second thème (*Ex. 2*) au cor, puis au hautbois solo sous la forme rythmique nouvelle du 2/4 ;

3 — Savant contrepoint superposant le thème initial (*Ex. 1*), donné par le trombone solo, au troisième thème confié aux violons dans le ton de *la bémol mineur* ;

4 — Important développement qui trouve sa source dans le troisième thème.

Une montée chromatique aux violons aboutit à la réexposition avec le retour du second thème (*Ex. 2*) au cor, bientôt repris par le tutti, puis du quatrième thème (*Ex. 3*) à la flûte solo, avant qu'un étourdissant crescendo orchestral ne débouche sur une brève coda où le second thème (*Ex. 2*) affirme sa suprématie.

SECOND MOUVEMENT : **très lent**

Cette page d'une très grande beauté, d'une expression concentrée et secrètement pathétique, témoigne de « la puissance d'approfondissement du douloureux » que possédait Chausson, selon l'expression de Gabriel Marcel. « Un désespoir tourmenté et hyperromantique règne dans cet *andante* qui sort presque du cadre de la symphonie pour se rapprocher du caractère du drame, avec ses mélodies instrumentales amples et pathétiques, l'évolution continuelle du discours qui dissimule les redites obligées de la formelied jusqu'à l'affirmation tragique de la conclusion en mode majeur. De nombreuses alliances de timbres donnent une couleur particulière et intense à cette confession éperdue et déchirée » (Monique Escudier).

« Ce n'est vraiment pas de la musique pour gens du monde ! » annonçait Chausson mi-plaisant, mi-sérieux.

De forme-lied A-B-A, ce mouvement, en *ré mineur,* est bâti sur deux mélodies, dont la première et cela conformément aux traditions franckistes, n'atteint son plein épanouissement que lorsque la seconde a été complètement exposée.

Le premier thème (*Ex. 4*), *« d'une grande intensité d'expression »* et dont les appogiatures syncopées accentuent le caractère douloureux, est issu de la cellule initiale (*Ex. 1 x*) et présenté aux Cordes. Deux brefs motifs auxiliaires confiés, l'un au cor anglais, l'autre à la flûte puis aux violons, préparent le retour du premier thème (*Ex. 4*) aux trompettes cette fois. Un appel du cor, dans une orchestration très wagnérienne, introduit le second thème du mouvement.

Cette phrase en *si bémol mineur* (*Ex. 5*) est chantée par le cor anglais et le violoncelle, avant de passer au quatuor à cordes sur un fluide accompagnement de délicates arabesques de doubles croches en sextolets.

Bientôt le premier thème amplifié (*Ex. 4*) est clamé par le tutti pour atteindre à un paroxysme tragique qui se mue dans la chaude et lumineuse tonalité de *ré majeur,* pour achever ce volet central.

TROISIEME MOUVEMENT : **animé**

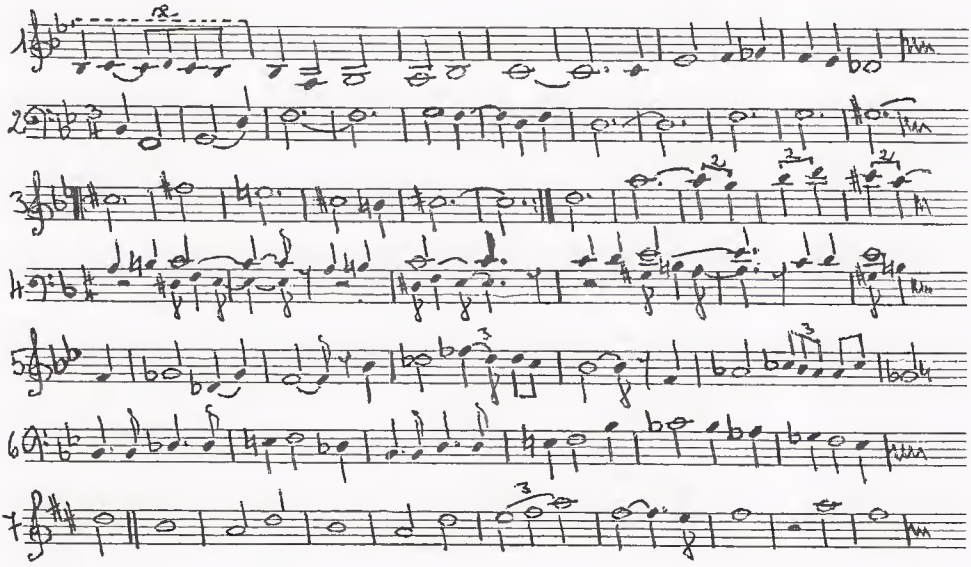
Le Final, en *si bémol,* usant très librement du cadre de la forme-sonate, est conçu en apothéose et intègre des éléments du mouvement initial d'une manière particulièrement élaborée, toujours fidèle aux enseignements franckistes.

Sur un frémissement des Cordes, hautbois, cor anglais, clarinettes et trompettes lancent d'entrée des appels éclatants et rythmés, repris par le cor solo et les altos auxquels répondent les Cordes.

La mélodie principale (*Ex. 6*), d'un superbe héroïsme, n'apparaît vraiment qu'à la vingt-neuvième mesure, dans un rythme nouveau et dans un mouvement *« très animé »,* aux cordes graves d'abord, aux violons dans le registre aigu ensuite.

Après une montée haletante, fortissimo, éclate la seconde mélodie (*Ex. 7*), motif triomphal donné en accords par tout l'orchestre dans un tempo *« encore plus animé ».* Le calme ne tarde cependant pas à revenir, tandis qu'à travers le sautillé des archets, l'on perçoit sans peine une nouvelle transformation de l'incisif second thème du mouvement initial (*Ex. 2*) qui va nourrir le début du développement, continué par « une métamorphose du second thème (*Ex. 7*), en *do dièse mineur,* dont l'aspect victorieux se pacifie et se mue en extase » (M. Escudier).

Après la réexposition complète qui voit réapparaître les différents éléments constitutifs de la partition, transformés à divers degrés dans leur nature mélodique, rythmique ou tonale, les deux thèmes du Final (*Ex. 6 et 7*) s'effacent devant la toute première idée de la symphonie (*Ex. 1*). Partie des cors, elle s'élève peu à peu vers la lumière, par-dessus tout l'orchestre, dans une atmosphère de « choral » religieux d'une douce mais grave sérénité. Et, dans l'accord parfait de *si bémol* qui conclut l'œuvre, s'insère au basson, au cor, aux violoncelles et aux contrebasses, un ultime écho de la cellule génératrice (*Ex. 1*), qui assure ainsi par sa présence la plus grande unité à l'œuvre.



Discographie :

Orch. du Capitole Toulouse, Michel Plasson (+ *Soir de fête*)
EMI CO69-14086 (Stéréo/Quadra)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

SYMPHONIE N° 9

Dimitri CHOSTAKOVITCH

né en 1906

PLACE DANS L'ŒUVRE DE CHOSTAKOVITCH

« J'ai commencé à composer du temps où je faisais encore mes études au Conservatoire (de Léningrad), déclare l'auteur du **Chant des Forêts** dans une courte biographie. Notamment ma **Première Symphonie** qui a fait le tour de presque toutes les estrades symphoniques du monde, a été ma composition de fin d'études au Conservatoire. » C'était en 1925 et Chostakovitch avait dix-neuf ans. Depuis cette date et jusqu'en 1962, douze autres symphonies de valeur inégale se sont ajoutées à la première.

Au début de la guerre, Chostakovitch est à Léningrad; il partage le sort de ses concitoyens dans la ville assiégée. Durant les courts moments de répit que lui laissent les bombardements, il compose la **Symphonie n° 7**, premier volet d'un triptyque consacré à la « grande guerre nationale ». Ce tableau « pour la liberté contre la tyrannie » est présenté en première audition, le 5 mars 1942, devant les hauts dignitaires soviétiques, au moment le plus tragique de la guerre. En 1943, c'est, avec la **Symphonie n° 8**, l'exaltation de la lutte victorieuse et le retour à l'espoir. Deux ans après, la **Symphonie n° 9** vient conclure cette série de trois symphonies de guerre.

La Symphonie n° 9, dite « Stalingrad », c'est la paix retrouvée, « l'expression des sentiments joyeux mais complexes, d'un peuple enfin sorti victorieux de l'affreux cauchemar », nous apprend le commentateur du disque « Le Chant du Monde ».

L'ŒUVRE

La Symphonie n° 9 fut écrite en quelques jours au cours de l'été 1945. De caractère gai et insouciant, elle nous apparaît comme un divertissement symphonique où « Chostakovitch se détend et s'amuse à faire mille tours d'une virtuosité orchestrale consommée, ce qui permet d'oublier la plupart du temps la facilité de certaines idées » (Cl. Rostand).

« En l'absence de déclarations, du moins connues, de l'auteur, ce serait pure littérature que d'attribuer à chacun des mouvements de cette symphonie une signification précise. L'auditeur possède cependant deux points de repère. Tout d'abord le fait que la symphonie est dite **Stalingrad**. Puis certain symbolisme cher à Chostakovitch : un néo-classicisme où les stylisations sont poussées à bout, où les redondances ne font pas défaut, un constructivisme rythmique poussé jusqu'au mécanique, une orchestration de cuivres gras et de batterie représentent ce que l'on pourrait appeler **les forces du mal**, ici le fascisme hitlérien, ses hordes et sa négation de l'homme. A l'opposé, petites flûtes narquoises, élans lyriques surtout et mélodies de style populaire chercheraient à représenter **la cause de l'humanisme et de la nation**. On peut dès lors imaginer, à l'audition de l'œuvre, ce que Chostakovitch a cherché à exprimer ici : les sentiments divers qui pouvaient animer l'esprit comme le cœur de l'habitant d'une ville presque totalement anéantie et pourtant victorieuse, sentiments nés du souvenir des douleurs encore toutes proches, de la vision des ruines, des affections humaines arrachées, mais aussi de la délivrance et des espérances désormais à portée de la main. » (« Chant du Monde ».)

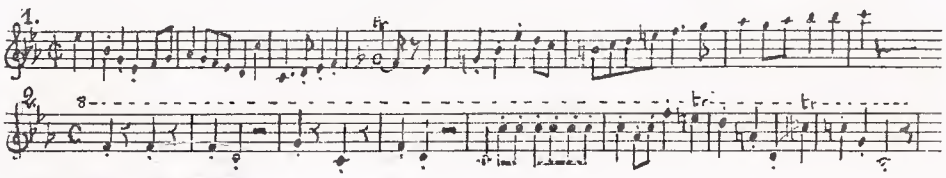
ANALYSE

L'œuvre comporte cinq mouvements et l'orchestration utilise les bois par deux (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons) — 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones et 1 tuba — timbales et batterie — le quintette à cordes.

1er mouvement : Allegro

Plein de fantaisie, débordant d'une verve joyeuse, l'*allegro* initial oppose « la légèreté des **cordes** (à laquelle se joint l'ironie du **piccolo**) à la lourdeur brutale et quelque peu grotesque des **trombones**, des **cors** et du **tambour** réunis ».

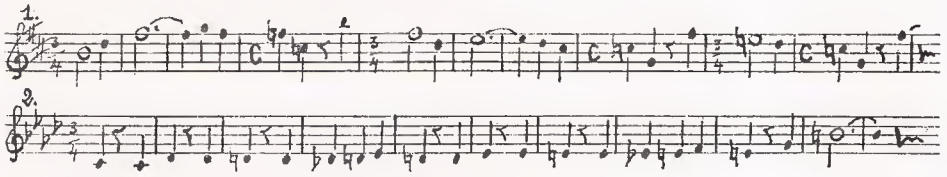
D'entrée les **violons** attaquent le thème **I** *(Ex. 1)* — *marcato* et dans la nuance *piano* — que prolonge la flûte. Après une réponse, plus légère, du hautbois, puis des violons, ces derniers reprennent *fortissimo* le thème auquel succède le second motif *(Ex. 2)*. Confié deux fois au **piccolo**, ce nouvel élément, drôle et humoristique, est introduit par une sorte d'appel inattendu du **trombone**. Suit, aux **clarinettes** et aux **hautbois**, un passage de quatre mesures, allègre et martial, vite interrompu par l'intervention malicieuse de la **petite flûte**. L'exposition s'achève par le retour du thème 2 présenté par les **trompettes** et précédé par l'appel du **trombone**.

Après la répétition intégrale de cette première partie, les **violons** font entendre un motif qui n'est autre que le renversement de la première idée et qui s'enchaîne au thème 2 (**bois** et **trompettes**). La réexposition ramène les thèmes dans une instrumentation nouvelle; elle s'ouvre par la répétition du motif **I**, confié aux **cordes** et prolongé non plus par la flûte mais par le **basson**. Le thème 2 passe cette fois au **violon solo** dont la légèreté rend plus cocasse encore le contraste avec les **gros cuivres**; les **trompettes** rappellent le court motif martial, immédiatement interrompu par les **violons**. La **clarinette** énonce une dernière fois le thème 1 pour mener à la *coda* où le thème 2 réapparaît aux **violons**. L'orchestre conclut en quatre mesures non sans avoir fait une dernière allusion à 1.

2e mouvement : Moderato

La percussion et les cuivres, à l'exception des cors, sont absents de ce mouvement, une sorte de *lied* où le deuxième thème **B** est répété après un retour du thème principal **A** (**A — B A B — A**).

La première phrase thématique *(Ex. 1)* nostalgique et très expressive, ponctuée d'imperceptibles *pizzicati* des basses, s'épanouit longuement à la **clarinette** à laquelle vient se joindre la **seconde clarinette.** Elle est répétée par la **flûte** et le **basson.**

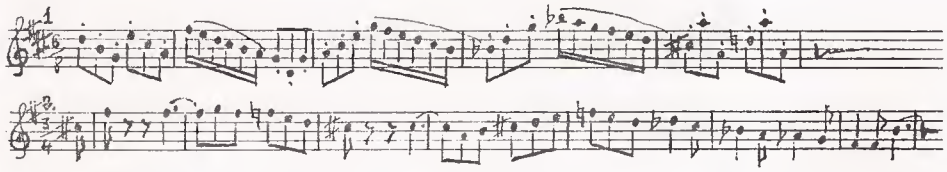
Puis les **violons** en sourdine, appuyés par les autres pupitres des **cordes,** interviennent avec la deuxième idée *(Ex. 2)* sur laquelle les **hautbois** et la **clarinette** dessinent peu après un contre-chant lequel se développe, parallèlement à **B,** avec une intensité croissante. Un rapide *diminuendo* conduit au retour de **A,** confié à la flûte, doucement coloré par les *pizzicati* de l'ensemble des **archets.** Comme nous l'avons indiqué plus haut, **B** réapparaît aux **cordes,** s'enfle, s'apaise, s'enfle encore et finalement s'efface, après une descente chromatique des **violons** d'abord, des **violoncelles** ensuite, devant la répétition très écourtée du thème **A** par la flûte. Sur un fond calme de cordes pincées et de tenues des cors en sourdine, se détachent *adagio* les derniers échos de ce chant mélancolique **au piccolo,** puis tout s'estompe jusqu'à devenir imperceptible.



3e, 4e et 5e mouvements : Presto - Largo - Allegretto

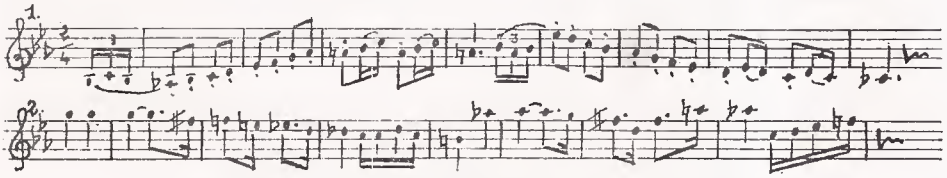
Presto : Ce *scherzo,* brillant et très animé, débute par un thème *(Ex. 1)* vif et alerte, présenté à tour de rôle par la **clarinette** (sur un accompagnement discret des **bassons**) et par les **bois** (piccolo, flûtes et clarinettes). Un pont chromatique, confié successivement aux **cordes** et aux **bois** (sur les *pizzicati* des archets), conduit à un thème secondaire. Après quoi, les deux thèmes reviennent, l'un aux **cordes,** l'autre vigoureusement scandé par les **bois,** les **cuivres** et les **basses.**

Une batterie rythmique des **cordes** introduit le *Trio* central qui utilise une seule idée, exposée par la **trompette** *(Ex. 2)* et reprise par les **bassons,** les **cors** et les **basses,** alors que l'accompagnement rythmique passe des cordes au **tambour.**

La reprise est très abrégée et son orchestration diffère de celle du *scherzo* proprement dit : le thème de la **clarinette** *(Ex. 1)* ne réapparaît qu'une seule fois aux **bois à l'unisson;** il en est de même de la transition chromatique. Quant au motif secondaire, également modifié, il aboutit à une brève *coda* qui établit le lien avec le *largo.*

Largo : « C'est une sorte de point d'orgue, de cadence, pivot de la symphonie... Au rappel brutal des **cuivres** s'oppose ici la tendresse, comme maternelle, d'une cadence mélodique confiée au **basson** dans son aigu. » L'effet est inattendu et saisissant.

Un motif de caractère dramatique des **trombones** et du **tuba** auxquels se joignent, pour conclure, les **trompettes** et les **cymbales,** alterne deux fois avec une lente phrase, d'une profonde méditation, du **basson** qui poursuit son *solo* jusqu'au mouvement final auquel il s'enchaîne sans interruption.

Allegretto : Le finale retrouve le ton de divertissement du premier mouvement avec sa fantaisie empreinte d'espièglerie et d'humour. Dans un tempo modéré, le **basson** expose un thème goguenard que reprennent les **premiers violons** sur un accompagnement des **cordes.** Un second thème *(Ex. 2)* qui n'est pas sans rappeler une musique de foire avec ses alternances répétées de *cresc.* et de *dimin.,* apparaît au **hautbois,** puis à la **flûte** et enfin au **piccolo. Flûte** et **piccolo** poursuivent leur jeu, en compagnie des **clarinettes,** pour reprendre le thème initial qui se déroule sur les *pizzicati* des cordes et l'intervention claire du triangle. L'atmosphère joyeuse s'accentue encore avec l'apparition d'un troisième motif *(Ex. 3),* une sorte de marche de parade exposée par les violons. Le premier thème repart aux basses et se développe avec une intensité croissante pour céder la place au deuxième élément. Le mouvement s'anime et brusquement les thèmes principaux éclatent avec force, l'un à la suite de l'autre, le premier *(Ex. 1)* aux **cuivres** et l'autre *(Ex. 2)* aux **bois** dans une atmosphère d'apothéose.

C'est par un galop final sur le thème principal, suivi d'une courte *coda,* que se termine cette symphonie où l'on retrouve la vitalité rythmique, la puissance dynamique et l'étonnante maîtrise orchestrale qui caractérisent l'œuvre symphonique de Chostakovitch.

(Disc. : Gaouk, Orch. Raldio URSS / CdM LDX 8219 - Mono
Kondrachine, Orch. Phil. Leningrad / CdM LDX A.78 376 - g.u.)

A. JUNGBLUT

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

La dixième symphonie en mi mineur (1953)

Dimitri CHOSTAKOVITCH (1906-1975)

Grand symphoniste, Chostakovitch a laissé quinze symphonies, d'inégale valeur, qui révèlent une authentique profondeur et un sentiment généreux, liés à de solides qualités orchestrales et rythmiques. Ces œuvres, véritables chroniques de l'actualité de son siècle, réfractées à travers le prisme de son univers personnel, témoignent de sa totale adhésion aux grands événements sociaux et politiques de son pays.

La *Dixième symphonie en mi mineur,* avec la *Septième,* dite *Léningrad,* et la *Huitième,* constituent la triologie consacrée aux visions de la guerre, qu'il a décrites avec tant de force pour y exprimer la révolte de son humanisme organique contre toute forme du mal, de la violence et du mensonge.

En effet, membre actif au Comité pour la Défense de la Paix, député au Soviet suprême de l'URSS depuis peu, Chostakovitch s'intéresse aux problèmes politiques et sa *Dixième symphonie* est un vibrant plaidoyer en faveur de la paix, menacée par la « guerre froide », et un rappel des horreurs du deuxième conflit mondial.

Composée durant l'été, la partition est achevée le 27 octobre 1953. Elle est donnée en première audition le 17 décembre de la même année, à Léningrad, puis à Moscou, sous la direction d'Eugène Mravinsky, grand chef d'orchestre et ami de l'auteur.

Après le concert, Khatchaturian devait en faire l'éloge suivant : « C'est avant tout, une vraie symphonie, une œuvre dont l'humanité est universelle et qui traduit une émotion et une méditation philosophique profondes. »

La *Dixième symphonie* allait rapidement triompher à l'étranger, notamment aux Etats-Unis où elle fut exécutée en 1954, à New York, sous la baguette de D. Mitropoulos.

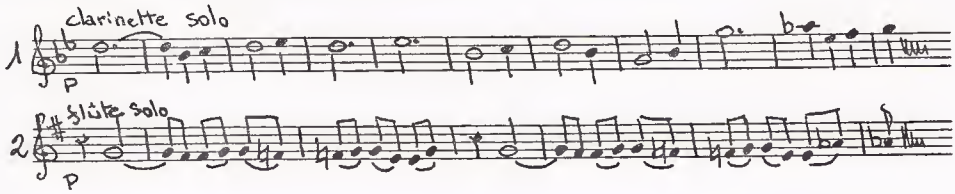
Elle se compose de quatre mouvements : *Moderato - Allegro - Allegretto - Andante, Allegro.*

ANALYSE

Premier mouvement :

MODERATO

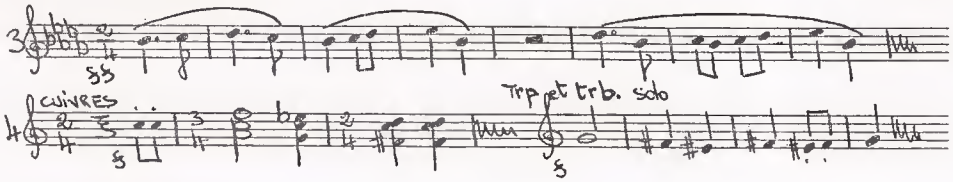
Le premier mouvement adopte la traditionnelle *forme-sonate.*

- L'introduction, confiée aux seuls instruments à cordes, expose dans le grave un motif sombre et menaçant, dont seront issus de nombreux thèmes de l'œuvre. « C'est là l'image dramatique de base, sorte d'interrogation angoissée... » (S. Nigg).
- Le premier thème *(Ex. 1)* est ensuite chanté par la clarinette solo, sur une longue pédale de *mi* des contrebasses et des violoncelles ; le rythme est lent, mais l'atmosphère se fait moins pesante. Le discours s'élabore longuement, s'intensifie puis retourne au calme alors que la clarinette reprend le thème initial.
- Le deuxième thème *(Ex. 2),* énoncé par la flûte, s'enchaîne sans rupture : son rythme, appuyé par l'accompagnement en pizzicato des cordes, s'apparente à celui de la valse. Il est repris ensuite par les violons, puis par les Bois avant que ne surgisse aux Cordes graves le motif tendu de l'introduction.
- Ce dernier, apparaissant presque toujours dans sa forme primitive, s'oppose tout au long du développement aux deux thèmes *(Ex. 1* et *Ex. 2)* qui, eux, comme le précise S. Nigg, « se modifient constamment, s'exaspèrent dans la lutte... Quand vient la reprise de l'exposition, on sent bien que son calme n'est qu'apparence et que fondamentalement, le conflit n'a pas été résolu. »
- Une conclusion qui utilise les éléments de l'introduction, termine ce premier mouvement, sur les notes insistantes du piccolo.

Second mouvement :

ALLEGRO

L'*Allegro,* en *si bémol mineur,* est un **scherzo,** très court, qui contraste violemment avec le mouvement précédent. « C'est une sorte de course à l'abîme ou de mouvement perpétuel, d'une tension tragique très forte » (M. Hofmann).

Sur des rythmes fortement accentués par les Cordes, hautbois et clarinettes énoncent un motif énergique *(Ex. 3)* qui passe ensuite aux violons pour conduire à un vertigineux déchaînement auquel participent les cuivres *(Ex. 4)* et la caisse claire. « Il y a là du diabolique, de l'infernal, comme une tempête démoniaque qui se lève, cingle et fouaille, furieusement » (S. Nigg).

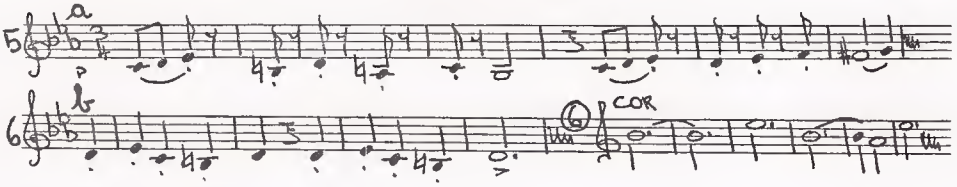


Troisième mouvement :

ALLEGRETTO

Le troisième mouvement, en *ut mineur,* semble restituer l'expression foncièrement lyrique d'une méditation intérieure sur l'« infinie beauté d'une humanité pacifique ». Le thème principal est constitué par deux motifs caractéristiques *(Ex. 5 a* et *5 b).*

- Le premier est exposé d'entrée par les violons. Après un bref dessin des clarinettes, flûtes et hautbois développent cette phrase comme un chant populaire enjoué sur des rythmes répétés, scandés par les clarinettes, les bassons et les timbales.
- C'est alors que le second motif *(Ex. 5 b)* qui curieusement ne compte que quatre notes (*ré, mi bémol, do, si*) surgit à la flûte solo sur les seuls accords des clarinettes. Avant la reprise de ce motif dans le grave par les violoncelles, le basson solo développe longuement le premier *(Ex. 5 a)* sur les pizzicati des cordes.
- Le second thème est un appel du cor *(Ex. 6),* maintes fois répété durant ce mouvement. « Tous ces éléments, auxquels s'est joint le thème introductif du premier mouvement, vont maintenant se défier, se heurter, et leur lutte se fera de plus en plus ardente, pour ramener l'apaisement dans une reprise écourtée... » (S. Nigg).
- Après un nouvel appel du cor *(Ex. 6),* un pizzicato inquiet des Cordes évoque la tragédie passée. Il est entrecoupé par les premières notes du thème initial *(Ex. 5 a)* qui reviennent avec insistance au violon solo, pour finalement s'imposer après une nouvelle intervention du cor en sourdine et ramener le ton irrésolu de la méditation.

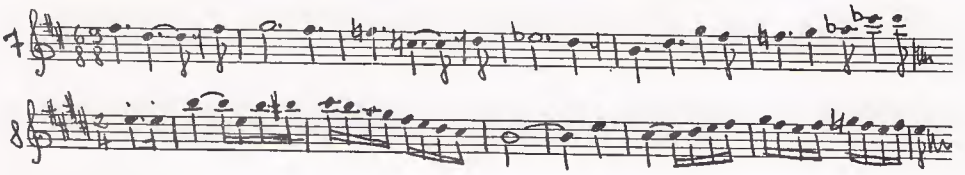


Quatrième mouvement :

FINAL

Le final enchaîne un *Andante* en *si mineur* et un *Allegro* en *mi majeur.*

- Le hautbois chante une phrase plaintive *(Ex. 7)* ; pourtant, peu à peu le ton douloureux de cette méditation s'éclaire par les caractères nouveaux dont les interventions répétées de la flûte, du basson, du hautbois, de la clarinette, imprègnent le discours musical.
- Puis le thème joyeux et allègre, quasi mozartien, de l'*Allegro (Ex. 8)* « paraît emporter avec lui le souvenir des luttes pénibles et dramatiques. Mais éclate à nouveau et avec une force décuplée la musique sauvage du Scherzo et le motif de quatre notes du 3e mouvement (*ré, mi bémol, do, si*). Une dernière lutte les oppose à laquelle se mêle aussi le thème du hautbois *(Ex. 7)* » (S. Nigg). Ce motif, repris par les violons, retrouve le matériel thématique de l'*Andante* avant que sur le dessin dans le grave du basson, le thème de la ronde joyeuse *(Ex. 8)* revienne à la clarinette pour triompher définitivement. Les nuages se dissipent et la partition s'achève dans une joie exubérante.



Discographie :

— Svetlanov, Orch. Radio URSS - EMI ASD 2420
— Mravinski, Orch. Phil. Léningrad, CDM *LDX. A. 8113*
— Karajan, Orch. Phil. Vienne, DGG 139.020 *(G.U.)*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays.
IREG - Strasbourg

La deuxième suite des Pièces de Violes

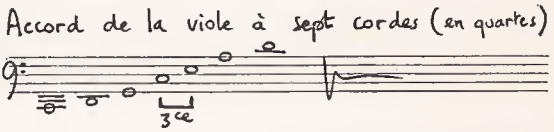
François COUPERIN «Le Grand» (1668-1733)

C'est en 1728, à l'âge de soixante-et-un ans, que COUPERIN fait graver ces pièces de violes sous le titre : « *PIECES DE VIOLES AVEC LA BASSE CHIFFREE PAR Mr. F.C.* (...) »

Comme chez Marin Marais, illustre violiste de l'époque, elles sont présentées en deux livres séparés. Ces pièces sont l'avant-dernière œuvre gravée de Couperin avant le « *QUATRIEME LIVRE DE PIECES DE CLAVECIN* » de 1730 et sa mort survenue en 1733. Il n'y aura pas d'autres éditions au cours du XVIIIe siècle et, quinze ans plus tard, elles passeront pour inédites (Titon du Tillet, Suite du Parnasse françois jusqu'en 1743).

Ces pièces sont regroupées en deux suites. La première est en *mi mineur*, tonalité que Couperin devait particulièrement aimer puisqu'il l'a utilisée dans trois de ses « *ORDRES* » pour le clavecin. La seconde est en *la majeur*. Ces deux suites sont les seules que Couperin aient écrites pour les violes dans la tradition des grands virtuoses français. Dans cette tradition l'instrument était considéré comme un instrument polyphonique. Les autres pièces de Couperin pouvant nécessiter le jeu de la viole sont conçues dans un style purement mélodique (1).

La viole française de cette époque possédait sept cordes. La touche était peu arrondie ainsi que le chevalet ce qui facilitait le jeu en doubles cordes (jeu polyphonique). Les cordes étaient montées assez près des frettes.

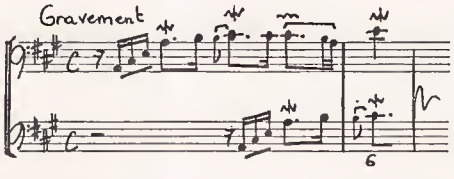
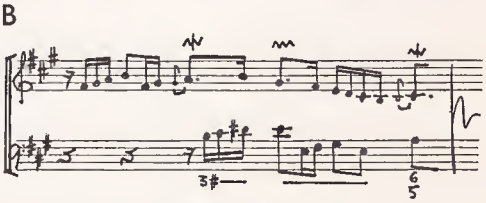


La deuxième suite est composée de quatre mouvements. Contrairement à la première, les titres ne font plus référence à des mouvements de danse, bien que l'on puisse encore remarquer une survivance de la forme binaire typique des danses (A-A/B-B) dans les deux derniers. Ce sont successivement :

— *Prélude*
— *Fuguette*
— *Pompe funèbre*
— *La chemise blanche.*

PRELUDE (Gravement)

Dans son « *ART DE TOUCHER LE CLAVECIN* » publié en 1717, Couperin définit ainsi le Prélude : « c'est une composition libre, où l'imagination se livre à tout ce qui se présente à elle ». Ce prélude répond parfaitement à cette définition. Après avoir donné l'illusion d'une rigueur toute contrapuntique par l'entrée en canon à l'unisson du dessus et de la basse, la pièce se déroule ensuite en toute liberté *(Ex. A)*.

A

B

La basse, sans jamais renoncer tout à fait à dialoguer avec le dessus, reprend une place plus modeste *(Ex. B)*.

Pas de véritable construction thématique, mais plutôt une suite d'éléments mélodico-rythmiques plus ou moins apparentés qui s'enchaînent comme coulant de source.

FUGUETTE

Plutôt qu'une petite fugue, il s'agit ici d'une pièce contrapuntique usant assez librement des imitations entre le dessus et la basse. Seule la présentation du sujet dans les différentes tonalités pourrait évoquer quelque peu l'esprit de la fugue ; mais nous sommes bien loin des grandes architectures des musiciens allemands.

(1) Comme dans « *La Sultane* », dans les « *Concerts royaux* » publiés en 1722 et dans « *Les Goûts-réunis* » publiés en 1724. Il ne s'agit pas toujours de pièces écrites spécifiquement pour les violes, mais d'une possibilité d'instrumentation parmi d'autres laissée au choix des interprètes.

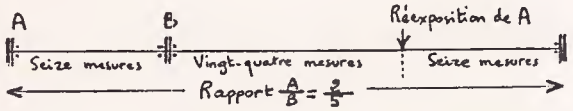
MUSIQUE & CULTURE

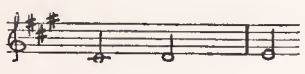
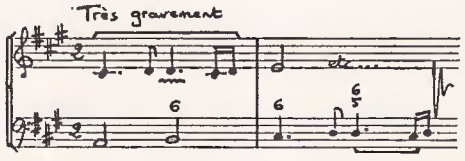
POMPE FUNEBRE (Très gravement)

Il s'agit probablement ici de la plus belle pièce du recueil. Comme organiste à Saint-Gervais, Couperin eut l'occasion, dès sa prime jeunesse, de participer aux funérailles solennelles telles qu'on aimait les organiser au XVIIe siècle. C'est, ne l'oublions pas, le siècle de Bossuet et de ses grandes oraisons funèbres. Quelques mois à peine après avoir été confirmé dans sa charge d'organiste, Couperin participa à la pompe funèbre de Michel Le Tellier, chancelier de France, successeur de Colbert et père de Louvois qui dépassa sans doute en faste et en cérémonial tout ce qui avait été fait jusque-là. Toutefois, plutôt que le caractère grandiose propre à ce genre de cérémonies, c'est le ton intimiste, recueilli qui frappe dans ce mouvement. On se sent plus proche des *tombeaux* qu'ont écrits des clavecinistes tels que Louis Couperin ou Froberger.

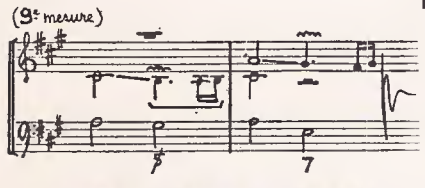
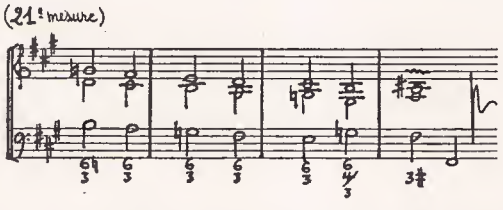
Analyse

Il s'agit d'une forme binaire à reprises (A-A/B-B) du type des danses, mais dans laquelle on trouve déjà une réexposition du thème de type A-B-A. Les proportions sont particulièrement harmonieuses : Seize mesures pour la section A, vingt-quatre plus seize (la réexposition) soit quarante mesures pour B. Les carrures étant de deux et parfois quatre mesures.

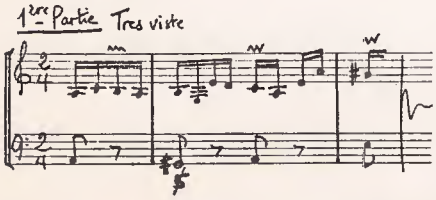
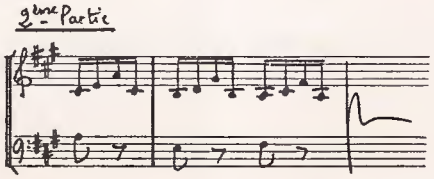


Le thème, très simple, est articulé sur trois notes conjointes ascendantes. Il est caractérisé par l'utilisation d'un rythme pointé « à la française » et d'un « Tremblement ouvert » sur le deuxième temps (la mesure est à la blanche) :

Aux mesures neuf et suivantes, ce thème fait l'objet d'un petit développement exploitant les possibilités polyphoniques de la viole : *Ex. A.*

Mesures vingt-et-une et suivantes, un élément secondaire de caractère résolument harmonique (c'est-à-dire vertical) apparaît, faisant contraste avec l'esprit plutôt linéaire de la pièce. On remarquera la grande facilité qu'il y a à jouer des quartes sur la viole : *Ex. B.*

A

B

LA CHEMISE BLANCHE (Tres viste)

On s'est posé bien des questions sur la signification de ce titre inattendu. Peut-être s'agit-il d'une allusion à Marin Marais qui n'était pas sans goûter les titres incongrus tels que : *les Rêveries, Mesplaiziennes* ou *la Saillie du Café.* On sait que Marais était farouchement anti-italien alors que François Couperin revendiqua l'honneur d'avoir été le premier Français à écrire une « Sonade » à la manière des Italiens. Faut-il voir ici un désir de montrer à Marais ce dont il se sentait capable ? Nous ne le saurons jamais. Par un hasard étrange, Marais devait mourir au moment même de la gravure de ces pièces !

Le mouvement est en deux parties, chacune utilisant la forme binaire à reprises dont nous avons déjà parlé. La première partie est le seul morceau en *la mineur* de toute la suite. La seconde partie revient dans le mode majeur. La basse se limite à un rôle d'accompagnement.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

QUATUOR A CORDES
op. 10

Claude DEBUSSY
(1862-1918)

En 1893, date de la composition de son Quatuor, Debussy qui a 31 ans, a déjà écrit outre sa cantate du Prix de Rome *l'Enfant prodigue* (1834), *La Damoiselle élue* (1887-88), des pièces pour piano dont les *Arabesques* et la *Suite Bergamasque,* ainsi qu'une quarantaine de mélodies parmi lesquelles *Fêtes galantes* et *Ariettes oubliées.*

Durant cette même période il a commencé à ébaucher le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et déjà quelques pages de *Pelléas et Mélisande.*

Si l'on excepte un *Trio* de jeunesse, c'est la première fois que Debussy aborde le genre de la musique de chambre et ce sera d'ailleurs l'une des rares pages de « musique pure » qu'il composera. En dépit de la qualité du quatuor belge fondé par Eugène Ysaye (dédicataire de l'œuvre), le Quatuor déconcerta les auditeurs présents à la Société Nationale, le 29 décembre 1893, par ses innovations harmoniques et rythmiques ainsi que par ses effets de timbre inusités qui donnent à la partition un climat flou et ambigu. Un critique écrira en 1902 dans la « Revue Bleue » : « Il est difficile d'aller plus loin dans le vague sans tomber dans l'incohérence. » Toutefois, quelques musiciens, dont Paul Dukas, ne manquèrent pas de saisir la vie et la fraîcheur d'inspiration de cette « *Sonate à quatre* ».

Le *Quatuor en sol mineur* obéit au principe cyclique cher à César Franck, avec cependant une grande indépendance et une complète originalité dans la structure interne de chacun des mouvements.

1er mouvement : *Animé et très décidé*

En *sol mineur,* il adopte dans ses grandes lignes le plan de la « forme sonate ».

EXPOSITION : le premier thème *A,* vigoureux, n'est autre que le « thème cyclique » qui alimentera 2 autres mouvements. De carrure ramassée et fortement rythmée, il est présenté avec une harmonisation différente à deux reprises. Celles-ci sont chaque fois suivies d'un élément mélodique épisodique qui se détache du frémissement d'un accompagnement en mouvements parallèles. Sortes de « ponts mélodiques », ces deux éléments ne réapparaîtront ni dans le développement ni dans la réexposition, et témoignent de la liberté dont use Debussy envers les « canons » de la forme. Le thème *A,* présenté une troisième fois par le violoncelle, précède la première exposition de *B* au violon. Ce second thème, de caractère mélodique, est d'une « infinie tendresse et plein d'un lyrisme mélancolique ardent mais contenu » (G. Gourdet - Classiques Hachette de la musique). D'un point de vue harmonique, on notera le procédé utilisé pour cette présentation de *B* : à partir d'un accord parfait sur *fa ≠ mineur,* l'alto dessine un mouvement chromatique ascendant.

DEVELOPPEMENT : il débute énergiquement, dans une nuance *ff,* par une reprise de *A,* légèrement modifié, sur des accords parfaits, et s'articule principalement autour de *B* ; celui-ci est repris successivement par le 1er violon, le violoncelle et le 1er violon doublé par l'alto, chaque fois dans des tonalités et harmonies différentes. Un passage mystérieux, qui fait réapparaître *A pp* à l'alto (auquel le 1er violon répond en écho), nous conduit après un crescendo à la réexposition.

REEXPOSITION : nous retrouvons dans son harmonisation initiale le « thème cyclique ». Il donne naissance à un motif *expressif,* avant de céder la place à la tête de *B* qui, dans un mouvement *animé et crescendo,* aboutit à la coda dans laquelle les quatre instruments jouent un élément issu de *A* en mouvements parallèles.

2e mouvement : *Assez vif et bien rythmé*

Ce scherzo en 3 parties est presque entièrement basé sur des métamorphoses du « thème cyclique » *A,* les unes lui donnant un caractère mélodique, les autres « le morcelant, le désarticulant jusqu'à ne laisser de lui que son esprit » (op. cit.) - *Sol majeur.*

1re PARTIE — Après quatre brefs accords d'introduction sèchement pincés, l'alto joue à découvert le thème *C* qui, dans une sorte d'ostinato, sera repris par le 1er violon et le violoncelle. Le caractère si particulier et original de ce passage est dû en majeure partie au crépitement des pizzicati et aux changements de rythmes (ternaire - binaire, avec déplacement d'accent sur la 4e note) qui donnent un résultat sonore d'une grande richesse et confèrent à cette partie un caractère finement humoristique.

2e PARTIE — Au-dessus du violoncelle qui continue à jouer en pizzicati, l'alto et le 2e violon dessinent un mouvement perpétuel de doubles croches (trilles et batteries) qui sert d'accompagnement au thème *A* chanté en valeurs longues au 1er violon, ce qui lui donne un aspect mélodique et tendre, voire suppliant (*A'*). Un brusque retour de *C* à l'alto, accompagné par un élément chantant du violoncelle, interrompt cette rêverie. Mais de

MUSIQUE CULTURE

nouveau s'installe l'accompagnement de doubles croches « *ppp* » au-dessus duquel le violon fait entendre sur la 4e corde une nouvelle transformation de *A*, de caractère rude et incisif, puis, dans une tonalité différente, réapparaît *A'*.

3e PARTIE — La dernière métamorphose de *A* se fait dans une mesure à 15/8, inusité à l'époque, qui a dû étonner aussi bien les interprètes que le public. Ici, le thème est à ce point éparpillé dans le jeu capricieux des pizzicati, qu'il en devient presque méconnaissable. Le mouvement se termine par un bref rappel de l'accompagnement du thème *A'* dans une nuance *ppp*.

3e mouvement : *Andantino, doucement expressif*

Sommet expressif de l'œuvre, ce « lied en 3 parties » d'une grande douceur (accentuée par les sourdines) apparaît comme l'un des plus beaux mouvements lents de quatuor qui soient. De coupe ternaire : *A - B - A*, il se présente en *RE bémol majeur* et ne fait pas référence au thème cyclique.

1re PARTIE : *A* — Après une introduction interrogative de 4 mesures, s'élève au 1er violon une tendre plainte mélancolique *D*, à laquelle un accord de quinte augmentée donne une couleur irréelle.

2e PARTIE : *B* — Dans ce volet central, l'alto expose à découvert une sorte de libre cantilène de caractère modal, qui précède et introduit une large phrase expressive, *E*, toujours à l'alto puis au violoncelle. Peu à peu le calme du début fait place à un « bouleversant délire » dans lequel « la mélodie s'attise » et « s'embrase » (op. cit.) : reprise à l'unisson par le second violon et le violoncelle, elle est sans cesse modifiée par des modulations de plus en plus lumineuses avant de s'épanouir *f* au 1er violon sur un accompagnement syncopé. Cette partie médiane s'achève par la reprise de la cantilène jouée cette fois par l'alto et le 1er violon (les sourdines étant remises).

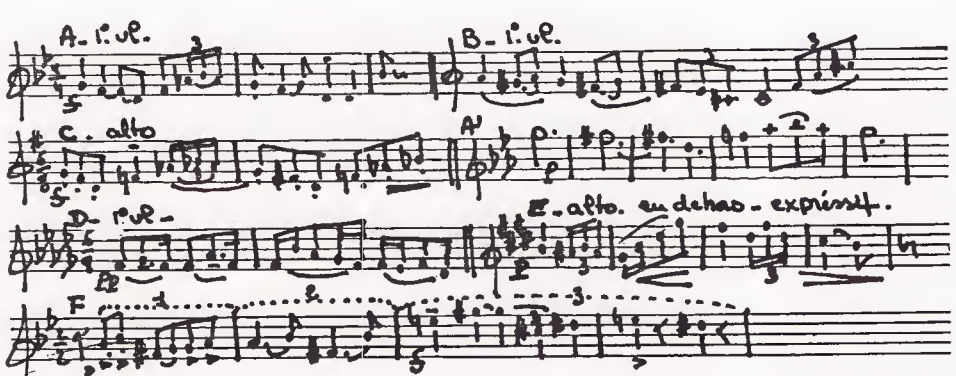
3e PARTIE : *A* — Un *ré bécarre* du violoncelle introduit sur une septième diminuée la mélodie initiale *D* qui, limitée à ses premières mesures, constitue une brève troisième partie. Le mouvement se termine dans une atmosphère de rêve qu'accentue la tessiture très aiguë du quatuor qui joue *« aussi pianissimo que possible »*.

4e mouvement : *Très modéré*

De forme très libre, ce dernier mouvement est entièrement bâti à partir de deux thèmes dont l'un est issu du « thème cyclique » toujours différent, mais néanmoins reconnaissable.

La première section débute par une déformation de *A* au violoncelle seul dans une nuance *p*, avant d'être repris par le 1er violon. Le mouvement s'anime peu à peu et une nouvelle transformation sert de prétexte à des entrées en imitations. La deuxième section fait intervenir l'alto un nouveau thème *F* dont les différents éléments seront exploités indépendamment : ainsi la cellule rythmique (2) est très importante. La troisième section *« a Tempo 1o »* est amenée par une modulation par enharmonie et superpose *A*, en valeurs longues au violon, et les cellules 1 - 2 ou 3 de *F*. Le passage *« avec passion et très soutenu »* nous fait entendre au violon *A*, étiré à l'extrême, et joué à l'octave dans une nuance *ff*. La quatrième section qui utilise le thème *F* et sa cellule rythmique (2), nous conduit à la 5e section, *« très animé »*, construite à partir de *A*, sans son triolet, que soutiennent d'âpres accords parfaits. La code débute *p* et fait réentendre *C* au 1er *violon*, avant un dernier rappel énergique des 3 premières notes du thème. Le mouvement se termine sur un accord éclatant de *Sol majeur*.

Discographie : — Quat. Lasalle (Ravel : Quat.) DG 2530.235.
— Quat. Tokyo (Ravel : Quat.) CBS 76.824.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

Coppélia

de Léo Delibes

Coppélia (Mlle Ribet, créatrice du rôle à l'Opéra)

Le 25 mai 1870 marque une date mémorable dans l'histoire du ballet et de la musique avec la première représentation de *Coppélia,* qui fut accueillie triomphalement à l'Opéra de Paris et connut ensuite un succès jamais démenti dans le monde entier. Ce soir-là, devant une salle comble, la musique de Léo Delibes, rythmée, tour à tour enjouée, rêveuse, ironique, inquiète, passionnée, scintilla de mille feux, tout au long des trois tableaux qui composent ce chef-d'œuvre, dont le sujet est emprunté au conteur allemand Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

premier tableau

Sur la place du village, en bordure de laquelle est située la maison de Coppélius.

L'action, qui se passe dans un petit village de Galicie, au nord des Carpates, tourne autour de Coppélia ou «la fille aux yeux d'émail», un merveilleux automate construit par le magicien Coppélius.

Cette Coppélia, qu'on ne fait qu'entr'apercevoir, est si belle et offre à ce point l'apparence de la vie que Franz, le fiancé de Swanilda, s'en éprend. Swanilda réussit à s'emparer des clés de Coppélius et se glisse avec ses amies dans la mystérieuse maison où loge Coppélia.

deuxième tableau

Dans l'atelier encombré d'outils, d'appareils et de grimoires de Coppélius.

Les jeunes filles s'aperçoivent bien vite que la belle rivale de Swanilda n'est qu'une poupée, particulièrement réussie, parmi d'autres merveilles mécaniques et elles s'amusent beaucoup à les faire fonctionner les unes après les autres. Au retour de Coppélius, toutes s'enfuient sauf Swanilda qui ne peut s'échapper à temps. Elle prend la place de Coppélia. Au même moment, Franz escalade le balcon, rentre par la fenêtre, attiré par la belle inconnue. Il est surpris par le vieux savant qui l'endort au moyen d'un narcotique et, pendant son sommeil, il lui dérobe une partie de son fluide vital pour tenter d'animer sa plus belle poupée.

Swanilda, cruelle, lui fera croire qu'il a réussi à donner à Coppélia non seulement le mouvement né de la vie, mais aussi la sensibilité et la tendresse d'une femme. A l'aube, au réveil de Franz, elle révèlera au magicien désespéré qu'elle l'a trompé et partira, le laissant seul avec son monde de rêve, détruit par l'impitoyable réalité.

Coppélius (M. Dautry, créateur du rôle à l'Opéra)

troisième tableau

Sur la place du village

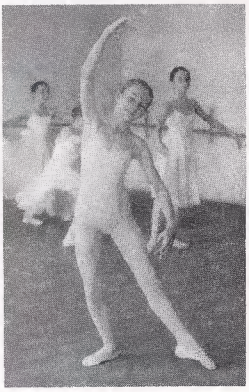
Le dernier tableau marque la réconciliation de Franz et de Swanilda et le pardon de Coppélius, pour s'achever par un grand divertissement.

Voilà pour le scénario, simple et clair, de ce ballet pour lequel Léo Delibes «a écrit une musique exceptionnelle, piquante et colorée» et qui allie d'une façon intime la pantomime et les aspects les plus variés de la danse, la distinction des thèmes, l'élégance de la mélodie et le rythme entraînant «qui donne des ailes à une ballerine».

Pour mieux vous convaincre, nous souhaitons que vous puissiez écouter quelques extraits de ce chef-d'œuvre:

- la *mazurka* du 1er tableau qui situe le lieu de l'action, la Galicie;
- la merveilleuse *valse* qui accompagne Swanilda dans le 1er tableau et annonce le second tableau;
- la *musique des automates,* au 2e tableau, que le piccolo, les petites cymbales, le jeu de timbre et le triangle imitent à ravir;
- la *czardas,* dansée à la fin du 1er tableau par les jeunes et qui finit en un véritable tourbillon.

une leçon de danse



Notre amie Claudia, fidèle lectrice des feuillets, a 13 ans, et étudie actuellement en classe de 5e. Elle aime beaucoup les livres d'aventures, les contes merveilleux, le vélo, le dessin, le ping-pong et les gros gâteaux au chocolat.

Elle est aussi danseuse... ou plus exactement elle apprend la danse, et y trouve un grand plaisir. Elle nous écrit de temps en temps, et dans sa dernière lettre elle a eu envie de vous raconter comment se déroulent ses cours de danse.

Voici sa lettre et... sa photographie:

2

Chers lecteurs, Chères lectrices,
enfin CHERS BENJAMINS
DE LA MUSIQUE

C'est avec plaisir que j'ai repris mes cours de DANSE, ici, à Enghien-les-bains, tout près de Montmorency où j'habite à présent. Il m'a semblé que cela vous ferait plaisir de savoir comment se déroulent les préparatifs et les cours d'une "danseuse".

Cette année, j'en suis à ma quatrième année, en Elémentaire I. L'année dernière je me rendais au conservatoire de Musique de Dijon, tous les mardis et les vendredis à 15heures

Nous allions dans le vestiaire pour nous habiller:
- un collant rose (couleur "chair")
- un juste-au-corps blanc ou noir
- des chaussons de danse roses (des demi-pointe)

la coiffure?
- un chignon, tout simplement.

Cette année, je suis mes cours (le mardi, de 17h. à 18h.) à l'école de danse d'Enghien, avec un ancien petit rat de l'Opéra, une très gentille jeune-fille.

La salle de danse, au rez-de-chaussée, est toute blanche; elle est éclairée par trois fenêtres qui donnent sur un joli petit jardin fleuri, et est égayée par quelques photos de danseuses (comme Noëlla Pontois....). Le miroir occupe tout un mur.

Une barre de bois, située à environ 1 mètre du sol, court le long des trois autres murs. C'est elle que nous empoignons, à une ou deux mains, pour faire nos exercices.

Au début du cours, nous nous échauffons les muscles en faisant des étirements.

Le cours commence

« Allez, mettez-vous en 1ère » nous dit le professeur.

« une, deux, trois, relevez -
une, deux, trois, pliez - »

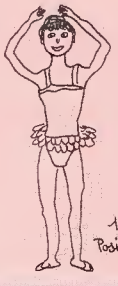
De temps en temps, un petit coup d'œil au miroir, pour voir si le dos est bien droit, le ventre rentré, les fesses serrées. Ensuite nous nous plaçons au milieu pour faire des "sauts de chats" et des relevés. Puis ce sont les enchaînements: suite de mouvements que l'on danse sans marquer d'arrêt, dans le rythme d'une Mazurka ou d'une marche, jouée par le pianiste accompagnateur.

Le cours terminé, nous rejoignons le vestiaire où nos habits "civils" nous attendent. Nous devons nous habiller, chaudement d'ailleurs, de peur d'attraper froid, ce qui n'est pas conseillé après un effort physique.

Voilà. Ceci n'est qu'un petit aperçu de toutes les choses intéressantes qu'une danseuse est amenée à faire.....

J'espère recevoir bientôt votre journal, que je lis toujours avec beaucoup d'intérêt.

Claudia
Ackermann



Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 10/80 - Dépôt légal: 4e trimestre 1980 - N° d'ordre 2690/80
Commission paritaire: n° 35.860

COPPELIA
Ballet

Léo DELIBES
(1836-1891)

Léo Delibes naît le 21 février 1836 dans le village de St-Germain-du-Val. Doué d'une jolie voix, il est d'abord enfant de chœur, puis, en 1848, il entre au Conservatoire de Paris où il est l'élève de Le Couppey (piano), Bazin (harmonie), Besnoit (orgue) et Adam (composition). Dans le même temps, pour subvenir à ses besoins, il est organiste à St-Pierre-de-Chaillot et répétiteur au Théâtre Lyrique. A partir de 1855, quelques-unes de ses opérettes sont jouées dont *« Deux sous de charbon »* (ou *« Le suicide de Bigorneau »*). En 1865, il est nommé second directeur des chœurs à l'Opéra, et, après *La Source,* son ballet *Coppélia* (1870) affirme ses dons de compositeur. Le succès de *Sylvia* ou *La nymphe de Diane* (1876) consacre définitivement ses talents.

Après *Le Roi l'a dit,* c'est *Lackmé,* dont le livret est complaisamment sentimental, qui reste son œuvre la plus populaire. En 1881, Delibes devient professeur de composition au Conservatoire et membre de l'Institut deux ans après. La mort le surprend à Paris le 16 janvier 1891.

En écrivant des ballets d'action, il a créé le ballet symphonique, dont la partition peut passer de la scène au concert. De plus, son inspiration mélodique et la qualité de son écriture (si rare alors dans le domaine de la danse) suscitent un renouveau du ballet romantique, qui, en dépit de cette période faste, porte déjà en lui les germes de sa proche décadence.

COPPELIA ou « la fille aux yeux d'émail »
ballet pantomime en 2 actes et 3 tableaux

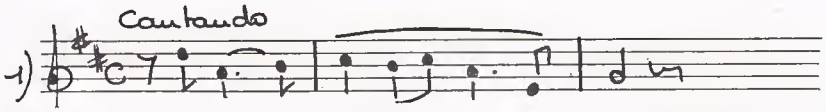
Argument : Ch. Nuitter et Saint-Léon - Musique : Léo Delibes - Chorégraphie : A. Saint-Léon
Créé au Théâtre Impérial de l'Opéra de Paris, le 25 mai 1970.

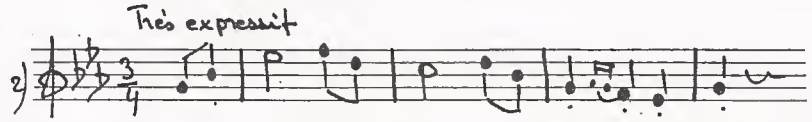
Personnages : *Swanilda - Coppélius - Franz - Marienko* - le seigneur - le bourgmestre - l'aubergiste - les amies de Swanilda - les automates - les paysans - les paysannes.

L'action est inspirée d'un conte fantastique d'E.-T.-A. Hoffmann : *Le marchand de sable.*

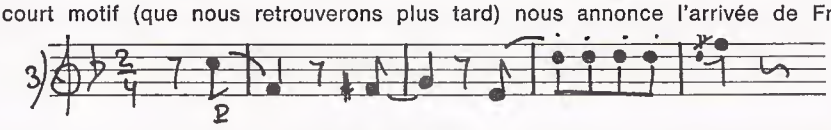
Type même du ballet pantomime, et constamment maintenu au répertoire de l'Opéra de Paris, *Coppélia* y est toujours joué dans sa chorégraphie originale. Il est d'ailleurs de règle que le rôle de *Franz* soit tenu par une danseuse en travesti. Toutefois, l'habitude a été prise de supprimer le troisième tableau et de terminer le ballet par la réconciliation de *Swanilda* et de *Franz.* Il est dansé depuis sa création dans tous les théâtres du monde : *Sadler's Wells Ballet, New York City Ballet...*

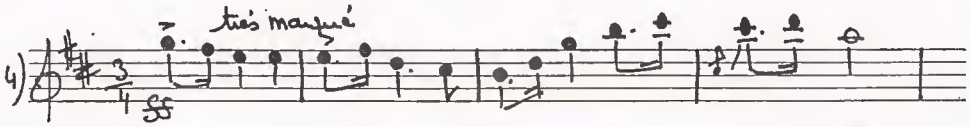
L'action se passe dans un petit village de Galicie, au Nord des Carpates.

1er tableau : Le *prélude* qui précède le lever de rideau, introduit le thème principal de l'œuvre : une large mélodie des cordes en RE maj. qui accompagnera toujours Swanilda *(ex. 1).*

Elle sera suivie d'un thème de *mazurka* très animé et fortement rythmé, qui, en se calmant, fait place à une plaintive mélodie présentée successivement à la clarinette, au hautbois et à la flûte, tandis que le rideau se lève. Swanilda s'approche de la maison de Coppélius et, apercevant à sa fenêtre Coppélia — la fille dit-on du fabricant de jouets — elle danse une *valse légère* et gracieuse, dont le thème en Mi b. maj. *(ex. 2)* est donné aux Cordes.

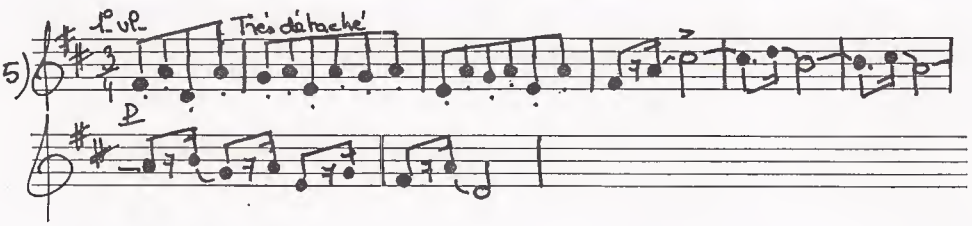


Un court motif (que nous retrouverons plus tard) nous annonce l'arrivée de Franz *(ex. 3) :*



En apercevant son fiancé, Swanilda se cache et le voit envoyer un baiser à Coppélia, qui se soulève, chancelante, pour répondre à son geste. (Une figure saccadée en à la flûte et au cor anglais nous décrit l'automate). A ce moment, une bande de jeunes gens envahit la scène et Swanilda danse une *mazurka* alerte en RE Maj. *(ex. 4)*

tandis que le bourgmestre annonce qu'à l'occasion de la fête du lendemain, tout couple fiancé sera marié et pourvu d'une dot offerte par le châtelain. Mais Swanilda est triste : accompagnée par le violon solo, elle chante une *ballade* (une gerbe de blé lui a chuchoté que Franz lui est infidèle). Et cherchant à oublier son infortune, elle attire ses compagnes dans une *danse slave* fortement rythmée, suivie de *4 variations.* Après une brillante introduction, le thème léger de la *czardas,* annoncée par les violoncelles et altos sur un ostinato des bois, entraîne tout le monde dans la danse. A la tombée de la nuit, la foule se dissipe, et le vieux Coppélius sort doucement de chez lui. Mais il est surpris par quelques jeunes gens qui en le bousculant font tomber la clé qui était dans sa poche. Swanilda s'en empare aussitôt pour visiter la mystérieuse maison, tandis qu'apparaît Franz (cf. *ex. 3*) portant une échelle ! Un instant, le souvenir de sa fiancée l'arrête, et l'on reconnaît alors, transposé, le thème *(ex. 1)* qui la caractérise. L'arrivée soudaine de Coppélius l'oblige à fuir.

2e tableau : Après un court *entr'acte,* qui consiste en une reprise de la *valse* de Swanilda *(ex. 2),* le rideau se lève sur l'atelier de Coppélius, encombré d'outils, d'appareils et de grimoires. Les jeunes filles entrent avec précaution et regardent craintivement autour d'elles. Swanilda s'approche de Coppélia et s'adresse à elle avec politesse. Mais devant le silence de celle-ci (représenté par de longues tenues au cor) elle réalise qu'elle se trouve devant une poupée. Ayant découvert le mécanisme des jouets, elle s'amuse avec ses compagnes et la *musique des automates,* semblable à celle des boîtes à musique, utilise dans une tessiture élevée le piccolo, les petites cymbales, un jeu de timbre et le triangle. L'arrivée de Coppélius interrompt brutalement ces jeux. Après avoir arrêté ses automates, il chasse les jeunes filles, sauf Swanilda qui s'est cachée derrière le rideau où se trouve Coppélia. Une échelle paraît sur le bord de la fenêtre et un motif déjà entendu *(ex. 3)* nous informe de l'arrivée de Franz. Surpris par Coppélius, il avoue qu'il est amoureux, et le vieil homme entrevoit alors l'occasion de réaliser son rêve. Sur un mode enjoué, il propose à Franz, dans une *chanson à boire,* un verre de vin, dans lequel il a versé un somnifère. Swanilda qui a tout vu prend la place de Coppélia, et Coppélius commence son expérience pour transposer une parcelle de la vie de Franz endormi à la poupée. L'étrangeté de la scène est renforcée par la tessiture très haute des violons, divisés avec sourdine et des cors dans une nuance *piano.* Delibes nous confirme qu'il s'agit de Swanilda, et non de Coppélia, puisque nous entendons son thème expressif aux cordes *(ex. 1).* En effet, Swanilda qui a décidé de duper le vieil homme, fait semblant de s'animer peu à peu. Sous le regard ravi de Coppélius, elle danse une *valse* légère, dont le thème *(ex. 5)* est présenté aux 1ers violons et repris par la flûte.



La pseudo poupée s'éveille alors à l'humanité et à la sensibilité, et c'est par un très beau thème (présenté aux hautbois) que nous assistons à cette naissance. Après avoir examiné son environnement : les automates, Franz, dont nous réentendons le thème *(ex. 3),* Coppélia, une mantille à la main, danse un *boléro* qui s'enchaîne à une *gigue* fortement rythmée.

Des fanfares dans le lointain annoncent le lever du jour, et le début de la fête. Franz se réveille et s'enfuit avec Swanilda redevenu elle-même, qui a remonté toutes les mécaniques (on reconnaît le thème de la *danse des automates*). C'est au milieu de ce vacarme, que le vieil homme, comprenant la supercherie, tombe évanoui.

3e tableau : Tandis que les citadins arrivent à la fête, on entend une *marche* bruyante où prédominent les cuivres. Après la réconciliation de Swanilda et Franz, et le dédommagement de Coppélius (il reçoit une bourse d'or du châtelain), la *fête de la cloche* commence. Il s'agit d'un grand divertissement dansé qui rappelle les différents emplois d'une cloche : a) *la valse des heures,* b) *l'amour s'avance et danse,* c) *la prière* expressive et lyrique, d) *le travail des fileuses* - un mouvement continu de ♯ aux cordes, évoque le rouet et soutient une alerte mélodie, e) *l'hymen* - la noce, de caractère champêtre, est évoquée par le hautbois soutenu par un bourdon (clarinette, basson), f) *la discorde et la guerre,* g) *la paix,* une calme mélodie, expressive, est chantée par l'alto solo, h) *galop final* - les heures du soir et de la nuit, amènent le cortège des plaisirs et des jeux.

Discographie

- Intégrales :
  — ANSERMET : Orch. Suisse Romande - DEC. 279.012/13.
- Sélections :
  — BENZI : Orch. Opéra Paris (*Sylvia* ; Gounod : *Faust*) - PHI. 6.500.249.
  — KARAJAN : Orch. Phil. Berlin (Chopin : *Sylphides*) - DG. 2.538.041.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction Interdite IREG - Strasbourg

1ère SYMPHONIE

Henri DUTILLEUX
né en 1916

Cette 1re symphonie, créée en juin 1951, au Théâtre des Champs-Elysées, témoigne de l'éminente personnalité du compositeur. En quatre mouvements : *passacaille, scherzo molto vivace, intermezzo et finale,* elle utilise le grand orchestre : **quintette à cordes, bois par trois, cuivres, piano, harpe, timbales, peu de percussion.**

1er Mouvement : *Passacaille*

De l'ancienne danse espagnole, Dutilleux conserve le rythme à 3 temps (3/2) et, en un certain sens, la structure de la *passacaille* : un dessin voyage dans les diverses parties mais demeure le même dans la plupart des variations.

L'intention du compositeur est bien nette de rompre avec la **forme sonate** traditionnellement appliquée à la symphonie : un seul thème *(Ex. 1)* au lieu de deux thèmes antagonistes, aucune réexposition ; c'est ici le procédé de *variation* qui est adopté.

Selon Henri Dutilleux lui-même, cette symphonie est une « transition entre le monde réel et l'imaginaire, c'est un peu la naissance et le déroulement d'un rêve ».

Le motif de la *passacaille,* joué aux contrebasses en *pizzicati* est sobre, sa rythmique est intéressante par cette irrégularité des accents dans une mesure à 3/2, et le contour mélodique qui s'enroule sur lui-même, possède une grande chaleur expressive. Après un premier énoncé du motif, les violoncelles se joignent aux contrebasses pour faire réentendre ce dessin. Petit à petit le discours se libère des sonorités graves, les clarinettes, la harpe, les cordes sortent de l'ombre. Une grande densité orchestrale et une profonde volonté expressive circulent dans les diverses parties : on est entré dans le monde merveilleux de l'imaginaire.

Le motif se partage ensuite entre les différents groupes de l'orchestre. Une chaleur nouvelle pénètre dans ce tissu dense avec l'arrivée d'accords *sfp* des cors. Puis une orchestration souple des bois, célesta, piano et cordes réunis fait miroiter l'orchestre. Ce sont alors les timbales qui martèlent le motif initial. Les violoncelles, suivis par les altos et violons, enchevêtrent leurs lignes dans un moment *« piu espressivo ».* Après cet instant de grande passion contenue, la flûte émerge, souple et détendue. Un passage *animando* renouvelle la rythmique ; d'abord précise, elle s'assouplit ensuite par une alternance de rythmes ternaires et binaires.

Le point culminant du mouvement est animé par les cors qui scandent en le déformant le motif de la *passacaille* jusqu'à un accord *ff.* L'ambiance change subitement : dans un tissu très serré de sonorités sourdes et floues, très évocatrices de rêve, on réentend le même motif transposé au piano. Le hautbois prend un peu plus loin ce même élément et le donne au cor. La mélodie évanescente s'intègre très délicatement au *tutti,* et seule la note *mi* vibre à la crotale, sur les sons *perdendosi* du quatuor.

2e Mouvement : Scherzo

De forme libre, ce *scherzo molto vivace* est animé d'une vie rythmique intense. Cette qualité est mise encore mieux en évidence par le soin avec lequel l'orchestration est organisée. Comme dans le premier mouvement, ce sont les cordes graves qui tissent le matériau sonore (sons harmoniques, *glissandi,* notes tenues) sur lequel la **petite flûte** va lancer le motif caractéristique de ce mouvement *(Ex. 2)* : des notes répétées avec impatience. Ce motif passe peu à peu à tout l'orchestre, dans une progression vers le *forte,* soulignée par la descente de l'aigu au grave. La chaleur des quelques mesures qui suivent est à remarquer : le chant des bassons s'allonge sur une orchestration très envoûtante des cordes ; les harmonies sont aussi particulièrement chatoyantes. Le motif rythmique revient tout aussi incisif, au *tutti* d'abord ; puis, un jeu dynamique s'entame aux cordes divisées, qui, tantôt à deux, trois, quatre, cinq, six, sept ou huit, jonglent à l'unisson avec ce même motif. Mais l'aspect orchestral change, sur une polyphonie serrée des bois et des cordes se détachent certains cuivres, le **tuba** par exemple, qui étale une mélopée lente.

Un passage *a tempo* oppose les cordes graves aux cordes aiguës, et sert de préambule à un moment où la rythmique est spécialement incisive aux cuivres et percussions. Enfin on reconnaît le motif initial au **piccolo,** aux cordes et le *tutti* s'en empare pour le porter à son apothéose sur un splendide accord de *fa majeur.*

3e Mouvement : *Intermezzo*

Ce mouvement, plus encore que les précédents, évolue dans un monde irréel. L'expression très intime de la sensibilité du compositeur s'accorde bien avec la conception du mouvement *lento* de cette symphonie. L'*Intermezzo* se déroule dans une atmosphère calme et détendue. Un chant large, souvent confié aux violons, se développe sur un fond rythmique incertain. Les premiers sons résonnent précisément comme un balancement flou, créé par l'enchevêtrement de rythmes qui n'accentuent jamais les temps forts de la mesure à 6/8, mais qui, au contraire, désagrègent la notion de carrure, et procurent cette instabilité. Les nuances concourent aussi à ce but : *descrescendo* de *p* à *pp, pizzicati,* usage des deux pédales à la fois au piano (ce qui donne au son une qualité veloutée), *glissandi* enfin à un groupe de violoncelles et d'altos.

C'est dans ce contexte orchestral que se développe, au **basson solo,** le thème principal de ce mouvement *(Ex. 3),* repris aussitôt par le **cor.** Les violons élargissent ce motif avant qu'il ne soit répété par la flûte. Dans un esprit de mélodie continue, la vie de ce dessin progresse dans l'orchestre, nimbée d'une orchestration et d'harmoniques toujours très chaleureuses, d'où se dégagent avec infiniment de volupté tantôt la flûte, tantôt la clarinette dans son registre grave. Mais ce sont les cordes qui mènent le *crescendo* suivant, aboutissant à un moment *très légèrement animé,* où le rythme se simplifie : les croches sont scandées par les cors, alors que les autres cuivres, les percussions, piano et harpe soulignent chaque temps de cette mesure à 6/8.

A l'unisson, hautbois et violons étalent une mélopée calme. Quelques mesures plus loin, le flou initial est retrouvé, mais au moyen d'une recherche orchestrale et non rythmique : *flatterzung* (sorte de *tremolo* obtenu en roulant la langue) à la flûte, sourdines aux cors et trompettes, roulement *pp* de grosse caisse (avec baguettes de timbales pour obtenir un son plus moelleux), présence du célesta, *harmoniques* de la harpe, et triples croches (*pp* « très lointain » précise le compositeur), dans un registre aigu aux violons. La sonorité obtenue est tout à fait remarquable. Puis on retrouve le balancement rythmique conduit par les violons, qui reprennent le motif dans un tempo très calme et qui le déforment jusqu'à son repos *« morendo »* sur un *mi aigu,* très pur, qui permet l'enchaînement avec le dernier volet de ce mouvement.

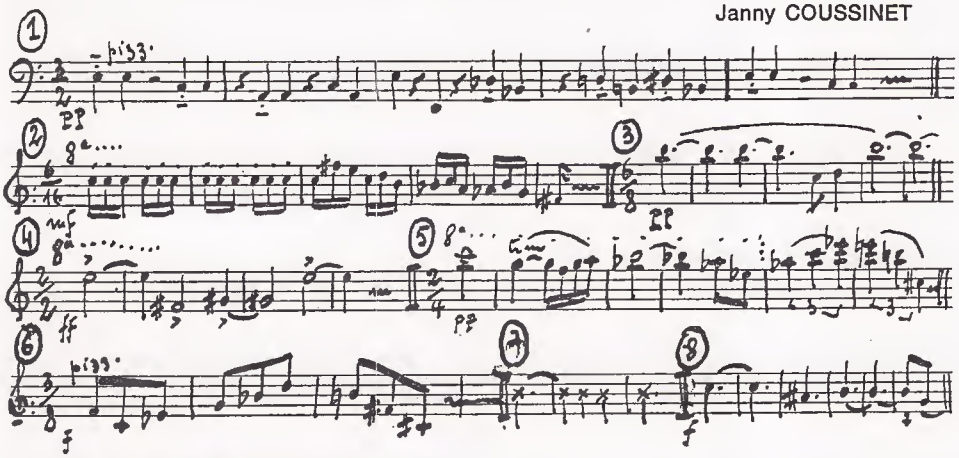
Celui-ci, très court, peut être considéré comme une *coda* ; l'esprit dans lequel il est écrit confirme d'ailleurs cette idée. C'est un motif dont la courbe est habilement modelée au célesta et au piano, qui brosse une toile de fond *molto legato,* sur laquelle se détache le thème initial écourté. Les ultimes mesures sont très sobres : un *mi grave* à la clarinette, ponctué par les échos du rythme flou ; un *mi ppp* dont les variations se perdent.

4e Mouvement : *Finale con variazioni*

Le *tutti* est sollicité dans toute son intensité pour le début du *finale* : accords beaux dans leur puissance, d'où se dégage, comme issu de cette substance épaisse, un premier motif mélodique *(Ex. 4)* qui utilise peu de sons, mais qui possède un grand pouvoir d'envoûtement par la mobilité de rythme qu'il revêt. Suit un *allegro* à 2/4 où l'orchestre, très dense, s'oppose à certains petits groupes : trompettes, trombones ou cors, qui reprennent ce motif en l'élargissant dans un *ff* qui domine le *tutti.* Un passage martelé des cordes, bois et piano, d'un grand dynamisme, est suivi d'un contrepoint très délicat dont l'élément mélodique est élaboré sur une suite de tierces. Un 2e thème *(Ex. 5)* amène un nouvel élément rythmique (suites de formules binaires et ternaires) et une impression de grande souplesse. Cet élément est varié dans les mesures suivantes et nourrit le tissu mélodique jusqu'au *scherzo* à 3/8 de rythme précis et rebondi. Un 3e motif en croches *pizzicato (Ex. 6)* pénètre successivement dans les différents pupitres, et pousse l'orchestre dans un *crescendo* qui fait surgir un nouvel élément né du précédent, mais dont la rythmique surtout est particulière *(Ex. 7).* Après ces moments de vie trépidante, une grande intensité expressive se dégage d'un motif présenté tout d'abord aux violoncelles *(Ex. 8)* et repris par les altos et les violons. Mais cette plénitude est interrompue par un *choral* dont l'orchestration (sourdines, trémolos, flatterzung) rend le moment inquiétant, suggère le cauchemar, un trouble mystérieux. Peut-être est-on en train de laisser échapper le rêve ? ... Le *lento* suivant précise cette intuition « un thème sinueux, envoûtant, chanté au cor, comme sous un éclairage oblique, et le solo du violon, comme une ombre portée... » s'effacent dans la chaleur des notes graves du violon qui nous repose délicatement dans la réalité.

Cette œuvre est si riche qu'on se sent, encore plus qu'envers une autre, impuissant à faire partager son émotion esthétique, car les harmonies sont généreuses, la rythmique est envoûtante, les mélodies sont profondément expressives, l'orchestration est des plus subtiles. Henri DUTILLEUX refuse les spéculations abstraites, mais veut que la musique retrouve sa mission essentielle « captiver l'âme et les sens, être une incantation ».

Janny COUSSINET



Disc. : Dervaux - VEG. C-35-A-100.

Le Directeur de la Publication : Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 4/71 - Dépôt légal : 2e trimestre 1971 - N° d'ordre 773/71

Concerto en si mineur
pour violoncelle et orchestre

Partition : Edition Eulenburg

Antonín DVOŘÁK
(1841-1904)

Dvořák écrivit l'essentiel du *Concerto pour violoncelle en si mineur* à la fin de son séjour aux Etats-Unis (1892-1894), puis il le termina en 1895, en Bohême.
Dans cette œuvre, Dvořák s'affranchit des références américaines qui émaillaient notamment sa *Symphonie du Nouveau Monde*. En revanche, le concerto fourmille de tournures slaves qui traduisent tour à tour une profonde nostalgie et la joie du retour au pays natal.

1er mouvement: *Allegro,* en *si* mineur, à 4/4

Dans l'Allegro initial, Dvořák plie la forme-sonate à un contenu expressif et exaltant.

I. EXPOSITION : l'Exposition s'effectue en deux temps (orchestre puis soliste).
• 1er thème **a** (*si* mineur) : les clarinettes exposent le thème **a** dans une nuance et un registre sombre. Il possède un rythme très marqué et une couleur modale (2). Le thème **a** est repris par les cordes, puis un grand crescendo sur roulement de timbale exploite énergiquement son rythme pointé, aboutissant à un grandiose *fortissimo* sur le thème **a.**
• Pont : une descente formée de légers accords ornés en contretemps (vents) et de gracieux trilles et *pizzicati* (cordes) se brise sur une montée des basses, reprise en écho par les bois. Les trilles s'apaisent sur la répétition du motif initial (clarinette, flûte, cordes).
• 2e thème **b** (*ré* majeur) : le cor solo expose le 2e thème auquel répondent les bois. Son doux lyrisme contraste avec l'élan rythmique du 1er thème.
• L'orchestre scande un motif de danse slave, qui conclut le 1er volet de l'Exposition.
• 1er thème **a** (*mi* mineur V) : sur des trémolos de cordes, le violoncelle expose le thème **a** avec une force pathétique soulignée par des accords arrachés. Le soliste le commente, dialoguant avec l'orchestre en traits rythmiques. Le soliste et l'orchestre enchaînent deux variations expressives et brillantes.
• 2e thème **b** (*ré* majeur) : le violoncelle renforce l'expression du 2e thème en le faisant débuter par un saut de sixte majeure *(la→fa dièse).*

II. DEVELOPPEMENT (*si* mineur → *ré* majeur)
• Sur des sextolets agités du violoncelle, les bois exposent un thème **c,** anxieux et fuyant.
• Le violoncelle enchaîne sur une variation du thème **a,** combinant avec souplesse les rythmes ♪♬ et ♬♪ . Une autre variation, très accentuée, conduit à l'épisode suivant.
• Le soliste et les vents dialoguent avec animation sur une variation (éloignée) du thème **b.**
• La coda retrouve le thème **a** au sommet d'envolées du soliste vers l'aigu.

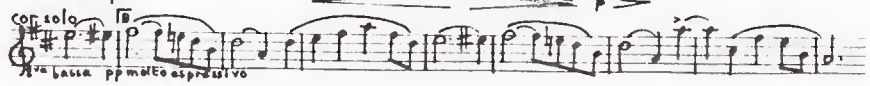
III. REEXPOSITION. (*ré* majeur→*sol dièse* mineur) : la Réexposition diffère de l'Exposition par les tonalités, l'instrumentation et les nuances, ainsi que par le caractère des thèmes.
• L'orchestre réexpose le thème **a** *fortissimo*; après une descente vers le grave, une variation modulante du thème **a** s'apaise dans le ton élégiaque de *lab* mineur.
• Sur de doux trémolos des cordes, le violoncelle entre dans l'aigu avec le thème **a,** transformé par l'allongement des valeurs et une expression plaintive, en *lab* mineur.
• Accompagnés par le soliste et les 1ers violons, flûtes et hautbois chantent une ample mélodie aux inflexions romantiques, issue des thèmes **a** et **c.**
• Après de vertigineux traits en doubles cordes du violoncelle, l'orchestre réexpose avec force le thème **b,** dans l'éclatante lumière de *si* majeur. Le soliste reprend le thème **b** dans un caractère plus intime.

IV. DEUXIEME DEVELOPPEMENT (*sol dièse* mineur → *si* majeur) : le 2e développement se borne à transposer le 1er Développement une tierce mineure plus bas, à quelques variantes près.

V. CODA : la Coda consacre le thème principal dans la tonalité en *si* majeur. L'orchestre, puis le soliste "proclament" le thème **a,** dont la fin devient un brillant motif rythmique. Des variations virtuoses amènent la conclusion triomphale, couronnée par de radieuses fanfares de trompettes.

Ex1

Ex2



2e mouvement: *Adagio ma non troppo,* en *sol* majeur , à 3/4

De forme ABA', le mouvement lent oppose la méditation élégiaque des parties extrêmes à l'intensité dramatique de la partie centrale.

I. PREMIERE PARTIE A
• La 1ere clarinette expose le thème **a** (Ex 3), chant simple et expressif en *sol* majeur (3).
• Le soliste et les clarinettes dialoguent sur un gracieux motif ascendant **a'.** Le dialogue s'animant, le violoncelle, soutenu par l'orchestre, prend l'avantage. Soudain un sentiment de désarroi s'exprime par un decrescendo (cordes, bois) suivi d'un motif aigu (flûte).
• La brève Coda ramène le thème **a** dans sa présentation initiale assourdie.

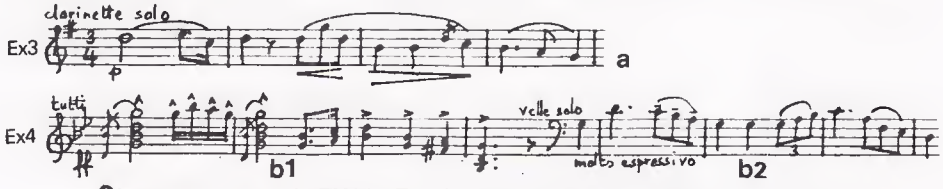
MUSIQUE & CULTURE

II. DEUXIEME PARTIE B

• Brusquement, l'orchestre attaque l'accord de *sol* mineur, qui débute le thème **b**, divisé en deux motifs (Ex 4) : -**b1**, mutation du 1er thème de l'Allegro (Ex 1) et dont l'expression tragique est soulignée par la réponse des instruments graves ; -**b2**, mélodie très expressive confiée au violoncelle, accompagnée par les clarinettes et de fluides arpèges des violons.
• Les bois, le soliste et les cordes commentent le motif **b2** en lignes entrelacées.
• Soudain, l'orchestre ramène le motif **b1** dans la tonalité du 1er mouvement (*si* mineur), ce qui confirme la nature cyclique du thème initial (Ex 1).
• Le motif **b2** est repris aux clarinettes et bassons, accompagnés par le violoncelle.
• Des dialogues soliste-bois et soliste-cordes concluent la 2e partie, revenant en *sol* majeur.

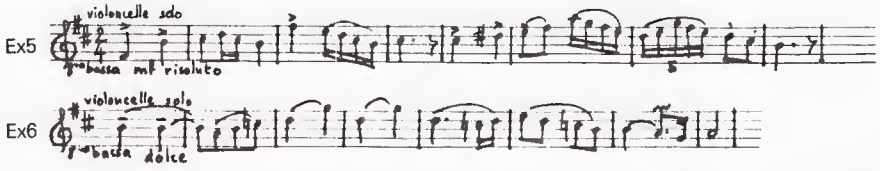
III. TROISIEME PARTIE A'

• Les trois cors réexposent le thème **a**, dont le caractère initial est modifié par leur timbre et l'ajout d'un rythme inquiet aux cordes graves. Le soliste et l'orchestre le commentent. Un duo violoncelle-flûte, de caractère bucolique, s'anime puis s'apaise.
• Le motif **a'** revient, *pianissimo* (bois, violoncelle), sur des accords piqués aux cordes.
• La Coda baigne dans la nuance *pianissimo* ; conduite par le soliste, elle ramène le motif **b1** apaisé (clarinettes), puis un rappel du thème **a** (trombones, cordes) et du thème cyclique (bois).



3e mouvement: FINALE : *Allegro moderato,* en *si* mineur, à 2/4

Le Finale emprunte l'allure d'une Marche patriotique, tempérée par des passages mélodiques et une Coda extatique. Il s'agit d'un Rondo, apparenté à la forme-sonate par la présence d'un 2e thème.
• **Introduction** : sur un *fa dièse* répété aux cordes graves, le refrain prend naissance en crescendo, d'abord aux cors, puis aux cordes et vents alternés.
• **Refrain 1 :** le violoncelle expose le thème **a1** dans sa forme définitive (Ex 5), variation du thème cyclique (Ex 1). L'orchestre le reprend avec résolution.
• **1er couplet** : un trio hautbois - clarinettes - bassons double un solo de violoncelle en doubles cordes. Les cordes entrant en trémolos, le soliste adopte un nouveau rythme, très marqué (♩ ♬♬). Un solo enchaîne le couplet au refrain suivant.
• **Refrain 2** : sur la fin du solo (trilles très appuyées dans l'aigu), bois et cordes donnent le thème **a1** en "surimpression". L'orchestre le reprend, puis enchaîne sur un nouveau thème **a2**, sur un rythme de danse slave (Ex 5) : issu de l'accompagnement de **a1**, celui-ci servira de 3e refrain à la place du thème **a1**. Le thème **a2** est repris et développé par le violoncelle.
• **2e couplet** : dans un mouvement un peu plus lent et une nuance très adoucie, les clarinettes répètent un motif de berceuse, accompagnant le soliste dans une gracieuse variation issue de la fin de **a1**. Peu à peu, ce motif devient chromatique et dissonant. Ensuite, le violoncelle se livre à des assauts de virtuosité, rythmés par des accords de plus en plus fournis à l'orchestre.
• **Refrain 3 :** l'orchestre au complet attaque le thème **a2** en *ré* majeur.
• **3e couplet** : le soliste et les bois jouent en canon un motif issu des thèmes **a1** et **a2.**
• **Refrain 4 :** le violoncelle reprend le thème **a1**, *piano* , en *si* mineur, suivi de tout l'orchestre (*fortissimo*). Un grand ralenti ramène la nuance *pianissimo* (cordes, puis hautbois).
• 4e **couplet:** le soliste expose le thème **b** (Ex 6) qui, par son caractère doux et mélodique et sa tonalité (*sol* majeur), joue le rôle d'un 2e thème de forme-sonate. Un crescendo, souligné par les timbales, amène des épisodes soliste-orchestre qui constituent l'équivalent d'un bref Développement de forme-sonate exploitant les deux thèmes. Le violon solo réexpose le thème **b** en *si* majeur sur des trilles du violoncelle.
• **Refrain 5** : l'orchestre puis le soliste réexposent le thème **a1** (Ex 5), limité à la répétition de son motif initial. Les bois le reprennent, suivis du violoncelle, qui le ralentit. Le thème **a1** "en augmentation" parcourt plusieurs pupitres. Un long ralenti amène la Coda.
• **Coda** (*si* majeur) : dans un mouvement plus lent et avec une douceur extatique, les trompettes bouchées rappellent le thème **a1** au-dessus de longues tenues brodées. Entre les solos du violoncelle (4), le thème cyclique alterne avec un souvenir du thème **b** du 1er mouvement (Ex 2). Un *crescendo* amène l'ultime mutation du thème cyclique clamée par les cuivres.



(1) P.E. Barbier : "Le point sur le concerto pour violoncelle de Dvořák" - Diapason n° 250 (mai 1980).
(2) par la présence du *la* naturel à la place du *la dièse*, en *si* mineur.
(3) Ce thème reprend une mélodie de Dvořák, "Puisse mon âme" (op. 82), dédiée à son amour de jeunesse, Josefina Kaunicova, dont il avait apprit la très grave maladie.
(4) Notons l'absence de cadence improvisée dans tout le concerto.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88.31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

CES

DANSES SLAVES OP 46

Partition : Edition Eulenburg

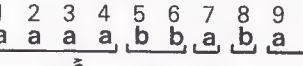
Antonín DVOŘÁK (1841-1904)

Dvořák compose le premier recueil de *Danses slaves* pour piano à 4 mains en 1878, à l'instigation de son ami Johannes BRAHMS, lui-même auteur des célèbres *Danses hongroises.* Les *Danses slaves op. 46* sont aussitôt éditées chez Simrock (commanditaire de l'œuvre) et, peu après, Dvořák en réalise une orchestration particulièrement brillante, pour laquelle il inverse les danses n°3 et 6. (La présente fiche respecte l'ordre de la version orchestrale).

Dans ces 8 morceaux, le compositeur utilise les rythmes authentiques de danses folkloriques tchèques (*furiant*, *dumka*, *sousedká*, *skocna*), sur des mélodies de sa propre invention, dans lesquelles, baignant depuis sa naissance dans l'ambiance populaire tchèque, il retrouve tout naturellement les inflexions mélodiques des chants et danses de son peuple. Ces mélodies et ces rythmes sont magnifiés par sa science musicale (harmonie, contrepoint, modulations...) et son orchestration .

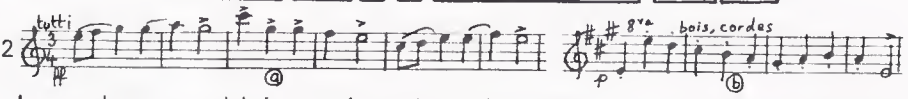
Sur le plan formel, le compositeur fait appel aussi bien à la forme refrain-couplets (*Rondo*) qu'à la forme A B A (*Lied*). Néanmoins, la multiplicité des sections dans chaque partie et l'esprit même de ces danses les rattachent à la forme rapsodique (1). Toutes les danses du recueil se fondent sur la dualité entre deux éléments contrastés, soit sur le plan du rythme seul (danses n° 1, 4, 5, 6, 8), soit sur le plan du rythme **et** du mouvement (danses n° 2, 3, 7).

■ 1ère danse - *Presto*, en do majeur, à 3/4

Le recueil s'ouvre sur un *furiant*, danse rapide et impétueuse dont la particularité est de combiner un rythme à 2 temps et un rythme à 3 temps dans une mesure à 3 temps, ce qui lui donne son intensité frénétique. Ex 1  (rythme de base)

La 1ère danse comporte en tout 16 sections (avec ou sans reprises et comprenant elles-mêmes des sous-sections), alternant 2 thèmes **a** et **b**, qui correspondent, sans changement de mouvement, à 2 rythmes contrastés. Les deux thèmes se trouvent combinés dans la 15e section : exemple d'un procédé d'écriture savante appliqué à une musique d'inspiration folklorique.

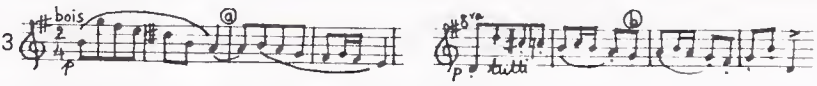
plan : section 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
thème a a a a b b a b a a a a a b b a a

Ex 2 

Les nombreuses modulations atteignent le ton de *fa dièse* majeur (6e section), -symétrique de *do* majeur dans le cycle des quintes. Dvořák fait appel passagèrement au mode lydien en écrivant un *si bécarre* en *fa* majeur (sections 3, 10 et 13), ce qui renforce la couleur folklorique de ces passages. L'orchestration, très colorée, fait une large place aux *tutti*, porteurs d'une grande jubilation.

■ 2e danse - *Allegretto scherzando*, en mi mineur, à 2/4

D'origine serbe, cette danse est analogue à la *dumka* tchèque et ukrainienne, une complainte opposant un thème modéré, mélancolique et chantant (**a**) à un thème rapide, gai et trépidant (**b**).

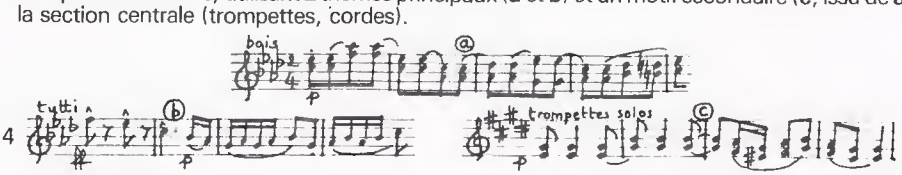
Ex 3 

Dvořák accentue cette dualité de la façon suivante :
- le thème **a**, diatonique, combine deux lignes mélodiques expressives en contrepoint sur un rythme binaire balancé ;
- le thème **b**, chromatique, est harmonisé en accords percutés alternés grave-aigu.

Les 2 thèmes alternent en 7 principales sections, la forme générale étant analogue au rondeau (refrain-couplets). Les modulations ne s'éloignent pas du ton relatif, *sol* majeur.

■ 3e danse - *Poco Allegro*, en lab majeur, à 2/4

La 3e danse est une *polka* tchèque, alternant elle aussi un mouvement modéré et un mouvement rapide. Ici, les passages d'un mouvement à l'autre créent des effets de surprise non exempts d'humour. Le caractère de ce morceau est charmant, séduisant dans sa souriante simplicité. Il comporte 7 sections, utilisant 2 thèmes principaux (**a** et **b**) et un motif secondaire (**c**, issu de **a**) pour la section centrale (trompettes, cordes).

Ex 4 

(1) La **rhapsodie** ou **rapsodie** est constituée, dans un esprit d'improvisation, d'une succession de parties différentes avec ou sans reprises, sans volonté préconçue de retour à un thème initial.

MUSIQUE & CULTURE

L'orchestration, délicatement dosée, met en valeur les thèmes et leurs variations (3e, 4e et 6e sections notamment). Dvořák s'éloigne agréablement du ton de *lab* majeur dans les 4e et 5e sections en modulant dans le clair *mi* majeur (thèmes **c** et **b**). La 4e section propose notamment un duo de trompettes de caractère très populaire.

■ 4e danse - *Tempo di Minuetto*, en fa majeur, à 3/4

Nous découvrons la *sousedká*, danse modérée à 3 temps considérée comme la valse nationale tchèque. L'indication "Tempo di Minuetto" révèle le souci de raffinement, d'élégance, que Dvořák veut exprimer dans cette 4e danse.

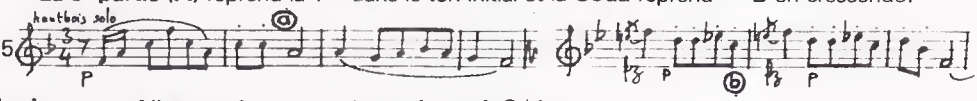
L'auteur emploie ici une forme **A B A** + **Coda**, chacune des parties étant subdivisée en sous-sections avec reprises, en accord avec la "vocation" rapsodique de ces danses.

• **1ère partie A** : mouvement modéré répétant un rythme caractéristique de cette danse, sur l'arpège de *fa* majeur (bois - cordes/tutti) et se terminant par un sautillement gracieux et un accent sur le 2e temps (Ex 5a).

• **2e partie B** : dans le même mouvement, nouveau rythme plus animé, en *sib* majeur (flûte solo, bois, cordes), d'une légèreté véritablement ravissante malgré l'accentuation du 1er temps (Ex 5b).

• **La 3e partie (A)** reprend la 1ère dans le ton initial et la **Coda** reprend **B** en crescendo.

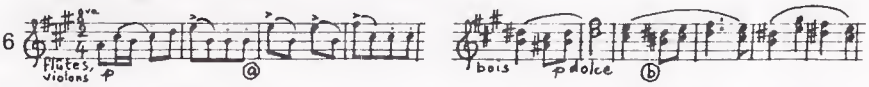
Ex 5



■ 5e danse - *Allegro vivace*, en la majeur, à 2/4

Ce morceau est une *skocna*, "danse sautée" au mouvement ici très rapide, dont le rythme de base est donné par le thème principal, particulièrement virtuose aux flûtes et violons (Ex 6a). La forme générale **A B A'** que revêt la 5e danse ménage dans la partie centrale l'exposé d'un second thème (en *sib* majeur) plus mélodique et expressif, mais au chant nettement marqué en valeurs plus longues, aux bois et cordes (Ex 6b). La partie **A'** reprend et développe le thème initial sous forme de variations pleines de spontanéité et de verve.

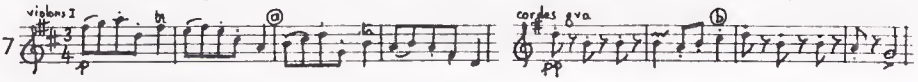
Ex 6



■ 6e danse - *Allegretto scherzando*, en ré majeur, à 3/4 majeur, à 3/4

Nous retrouvons la gracieuse *sousedká* (cf. n°4) et son allure modérée. Le rythme de valse est cette fois plus marqué et plus régulier sur les 3 temps de la mesure (Ex 7a). Le contraste est apporté, sans changement de tempo, par un nouveau rythme, très marqué, qui aboutit sur le 2e temps en syncope (Ex 7b). Cette dualité détermine la forme de la pièce (**A B A'**), dans laquelle les parties extrêmes (en *ré* majeur) se basent sur le 1er rythme et la partie centrale (en *sol* majeur) sur le second.

Ex 7



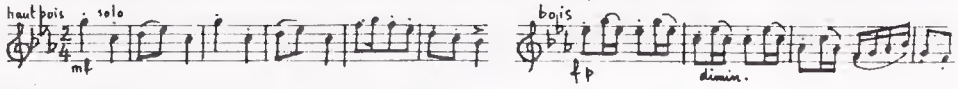
■ 7e danse - *Allegro assai*, en do mineur, à 2/4

Voici une *skocna*, beaucoup moins trépidante que le n° 5. Un thème **a** (Ex 8a) mélancolique et modal (en *do* mineur, *sib* au lieu de *si bécarre*) s'oppose à un thème **b** (Ex 8b) rapide et gai, en *mib* majeur. L'alternance des 2 thèmes et de leurs variations engendre une forme **A B A B A B A** (refrain-couplets), elle aussi apparentée à la rapsodie par la multiplicité des sous-sections.

Les refrains (parties **A**) ont la particularité d'être écrits en canon : le contrepoint est ici au service de l'expression d'une mélancolie typiquement slave, qui parfois s'exaspère en une déclamation tragique. Ils sont instrumentés par les bois, parfois le *tutti*.

Les couplets (parties **B**) privilégient l'entraînement dû à la vitesse, souligné par une instrumentation "en crescendo" dans chaque couplet, mais se heurtant toujours à l'énoncé brusque du refrain

Ex 8



■ 8e danse - *Presto*, en sol mineur, à 3/4

Dvořák conclut son recueil comme il l'avait commencé, par un *furiant*, encore plus enlevé que le premier. La forme générale de la pièce est un Rondo **A B A B A** (tronqué).

Les refrains (parties **A**) proposent un thème syncopé **a** (cf. Ex 1), fondé sur l'alternance majeur-mineur (le ton de *sol* majeur finira par être proclamé à l'issue du deuxième couplet par le refrain tronqué) (Ex 9a). Les deux premiers refrains contiennent un élément **a'** différencié rythmiquement (Ex 9 a'). L'orchestration des refrains est rutilante et forte de *tutti* véritablement dyonisiaques.

Les deux couplets (parties **B**) chantent, dans le même tempo, un thème **b** en valeurs longues liées, au-dessus de noires détachées *pianissimo* (Ex 9b). Leur instrumentation est essentiellement confiée aux bois et aux cordes.

Ex 9

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88.31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

1ère RHAPSODIE ROUMAINE en la majeur (op 11 n° 1)

Georges ENESCO (1881-1955)

C'est tout au début du siècle, le 23 février 1903, que fut créée, par l'Orchestre Philharmonique de Bucarest, sous la direction du compositeur, cette *1re Rhapsodie roumaine* de Georges ENESCO. Ce n'est que quatre ans plus tard que Paris la découvrait, sous la baguette de Pablo Casals. Depuis, sa popularité a été grandissante. Cette œuvre fourmille d'idées mélodiques et son dynamisme ne peut être que communicatif.

Bien qu'Enesco fasse usage de thèmes populaires moldaves, il dépasse ici le simple traitement rhapsodique, il amplifie le matériel sonore avec beaucoup de sensibilité et de délicatesse. Ce compositeur est sans doute un de ceux qui ont su le mieux faire la synthèse de leur folklore et de la musique « savante » (il fut l'élève de G. Fauré et grand admirateur de J. Brahms). « Il a réussi, écrit Yehudi Menuhin, à saisir et à fixer une fois pour toutes les sonorités, les rythmes fantasques et tous les procédés techniques variés qui sont inséparables de la traditionnelle musique populaire. Nul autre n'aurait pu le faire, car il aurait fallu être à la fois un sauvage violoneux et le plus cultivé des musiciens. » Enesco a su faire revivre en effet l'art prestigieux des tziganes et le vieux fonds du chant populaire roumain, d'une extraordinaire beauté, intégrés à une œuvre d'une forme parfaite.

Cette **rhapsodie** débute dans une ambiance très poétique, par une mélodie populaire (*J'ai un sou et veux le boire*) jouée avec beaucoup de souplesse par les **clarinettes** interrompues un moment par les **hautbois** (*Ex. 1*). Ce thème très simple dont le deuxième volet appartient également aux **clarinettes** (*Ex. 1'*) a le modelé souple, nonchalant et passionné du tempérament roumain. Après avoir été entendu sans accompagnement d'orchestre, ce motif est repris un peu plus vite avec quelques *appogiatures* nouvelles et s'installe petit à petit dans tout l'orchestre (à l'exclusion des cuivres et percussions). Les **harpes**, au nombre de 2 ici, tiennent le rôle que la **guitare** ou la **mandoline** ont dans la musique folklorique de ce pays. Le motif circule dans l'orchestre avec beaucoup de vivacité ; de fréquents changements de tempo (accéléré et ralenti), donnent du relief à l'ensemble.

Le second motif de cette rhapsodie (conçu également sur l'accord parfait), dans une mesure très « dansante » à 6/8, est particulièrement caractéristique par cette envolée à la tzigane des **violons** et **alti**, et par la répétition en *crescendo* du motif serré en *triples-croches* (*Ex. 2*). Il y a dans ce thème un sentimentalisme qui touche profondément, qui force l'enthousiasme, qui est le fond même du folklore roumain. Une grande chaleur dans l'expression musciale provient aussi d'un *motif chromatique descendant* aux **bois**, motif qui renforce encore l'aspect sensuel de la phrase. Le rythme est scandé par les **harpes** et les **cordes graves**.

Faisant suite à ce passage à 6/8, un nouvel élément mélodique apparaît, écrit à 2/4. Il adopte une allure de tempo très libre, bien qu'étant écrit avec une grande précision rythmique (*Ex. 3*). Il est suivi d'un motif secondaire de tempo plus vif (*Ex. 3'*), très rythmé, contrastant avec celui-là, et obéissant par là, à ces alternances de rapidités chères au folklore roumain.

Nouveau contraste avec le fragment suivant qui reprend certains aspects de *2*, accompagné par un *contrepoint* des **bois**. Puis quelques mesures de transition mènent à une mélodie (*Ex. 4*) qui revêt l'allure d'une valse populaire. Elle est interrompue par un retour du motif *3*, mais plus velouté que dans sa première exposition, car enrichi du timbre de la **flûte**.

L'étape suivante de la rhapsodie est une opposition entre une phrase sombre et une phrase lumineuse. La première, grave et posée (*Ex. 5*) n'est pas sans ressemblance avec le *motif 3* par sa façon de tourner mélodiquement autour d'une note importante ; la seconde, reprise du *motif 4*, est toute en opposition par son caractère gai et rythmé.

C'est dans un tempo plus rapide et avec un thème très enjoué (*Ex. 6*) que repart le fragment suivant, il est vite interrompu par un retour du *motif secondaire 3'*. Des *pizzicati* aux **cordes**, *crescendo* puis *decrescendo* préparent l'arrivée d'un nouveau motif exposé aux **flûtes** (*Ex. 7*), joué avec des *accelerandi*, tout à fait dans la tradition tzigane. L'orchestre s'accapare petit à petit le *thème 7* en l'enrichissant de *gammes chromatiques*, d'*accents rythmiques*, sans cesser d'accélérer le mouvement, jusqu'à l'ivresse qui éclate, au *tutti*, sur un motif très brillant (*Ex. 8*) dont le deuxième volet (*Ex. 8'*), exécuté aux bois, a un grand pouvoir dynamique. Dans cette même fougue jaillit un nouveau thème (*Ex. 9*), scandé avec volonté par **alti**, **violoncelles** et **contrebasses**, prélude à cette vaste mélodie (*Ex. 10*) évocatrice de plaines immenses et de chevauchées merveilleuses.

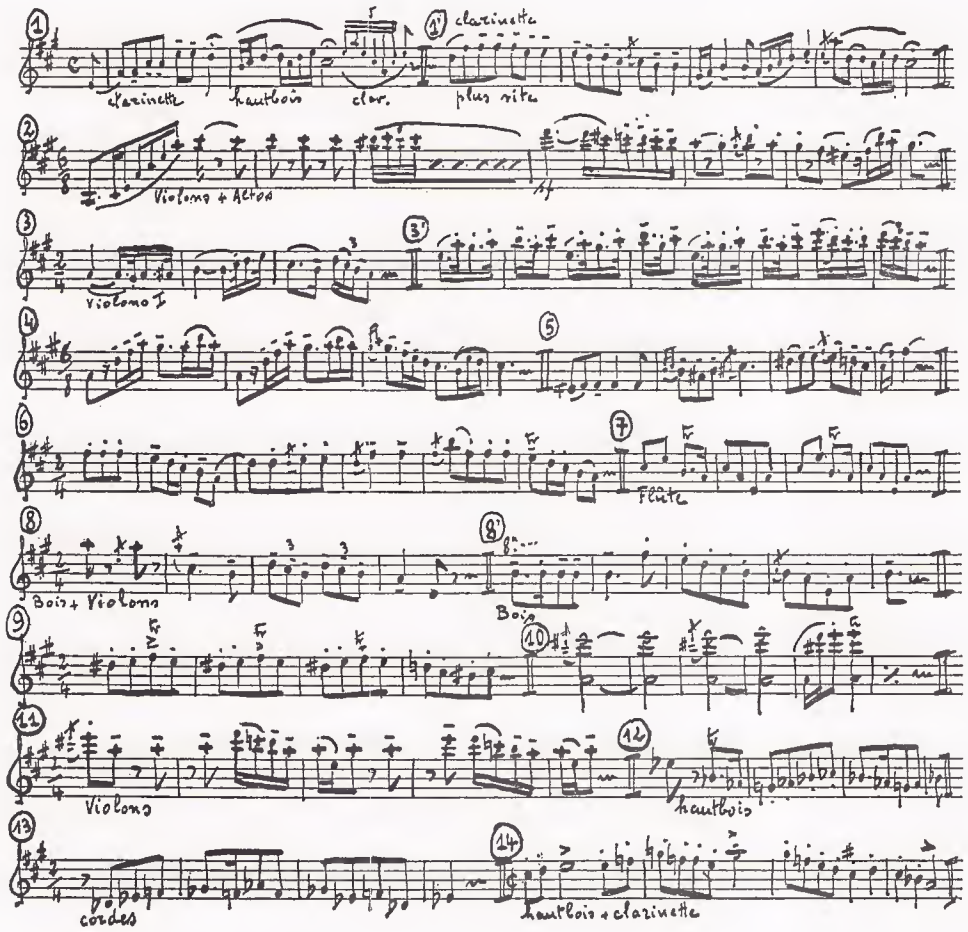
Suivant l'alternance de tempo qui est maintenant coutumière de cette rhapsodie, un motif nerveux, très accentué (*Ex. 11*), va contribuer à cette joie folle qui entre dans tous

les pupitres de l'orchestre. Ce passage est repris. Une *descente chromatique* des **violons**, équilibrée par une *montée chromatique* des **alti** et **violoncelles**, aboutissent à un *accord fortissimo*. C'est cet accord qui va redonner le départ à des motifs déjà entendus : *8, 8'* qui vont être entrecoupés de nouveaux éléments mélodiques très épisodiques (*Ex. 12, Ex. 13*), C'est le *thème 10*, bien particulier (chant populaire de l'*Alouette*) qui revient dans toute son ampleur, et qui aboutit à une pléthore mélodique à laquelle le *tutti* participe, et où l'on retrouve des échos de mélodies ou de rythmes précédents.

La *coda*, après une longue pause, exploite un motif allant (*Ex. 14*) qui pénètre dans les diverses sections des **bois**, alors que le reste de l'orchestre joue un rôle rythmique. Ce motif dynamique de *coda* mène directement à une nouvelle reprise de *10*, mais tronqué, ce qui permet le jaillissement des mesures ultimes, particulièrement brillantes et joyeuses dans cette tonalité de *la majeur*.

Ce *finale* est à l'image de toute cette fresque musicale, gaie, pleine de vie, mais d'une vitalité qui n'est pas qu'exubérance, qui est aussi grande sensibilité, expression profonde de l'âme roumaine.

Janny Coussinet



Discographie :

En descendant le Danube - PHI (30) 839.830 g.u. avec Pachelbel : *Canon* — Strauss : *Roses du Sud* — Czibulka : *Rêve d'amour* — Dvorak : *Danse slave op. 72 nº 3* — Liszt : *Rêve d'amour* — Bartok : *Danse de l'Ours* — Dinicu : *Hora staccato...* Orchestres divers.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

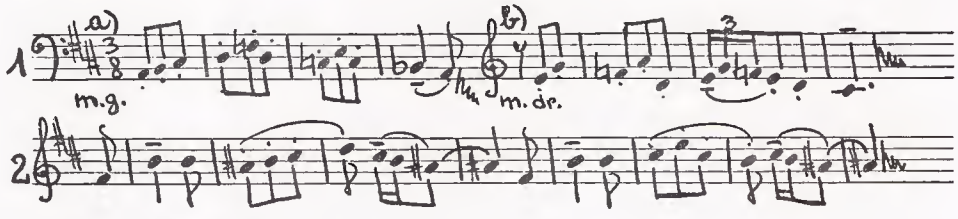
« Je pense modestement que, dans le chant populaire, l'esprit importe plus que la lettre. Le rythme, la modalité et les intervalles mélodiques qui déterminent leurs ondulations et leurs cadences constituent l'essentiel de ces chants, et le peuple lui-même nous en donne la preuve en variant à l'infini les lignes purement mélodiques de ses chansons » (M. de Falla). De fait, dans ses *Sept Chansons populaires espagnoles,* écrites pour soprano et piano en 1914, les matériaux folkloriques sont assimilés et intégrés à un langage résolument personnel. Et, dans cet ordre d'idée, le soutien musical assuré par le piano est tout autre chose qu'un simple accompagnement.

1. EL PANO MORUNO (Le drap mauresque)

Le poème de cette *copla* andalouse ne compte que quatre vers : *« Ce drap très fin qu'une tache a abîmé sera vendu pour rien, car il a perdu sa valeur . . . ».*

D'entrée, le piano installe un dessin rythmique (mes. à *3/8*) très nerveux *(Ex. 1),* formant le décor de la chanson, et qui surgit à la basse pour se prolonger à la main droite *(Ex. 1 b).* Le motif rythmique *(Ex. 1 a)* suit une progression harmonique caractéristique, par degrés successifs : *LA* (7e de dominante de *RE*) - *RE mineur - DO majeur - SI b majeur - LA,* reprise en *FA dièse* (7e de dominante). Le chant, gracieux et léger *(Ex. 2),* s'épanouit dans la tonalité de *SI* que l'on pourrait qualifier de *« mineure »* si l'on admet que la gamme andalouse peut être assimilée à une gamme mineure.

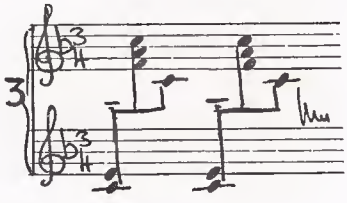
Le dessin rythmique initial réapparaît brièvement pour introduire les deux derniers vers, puis pour terminer la *copla* sur un lumineux accord de *si majeur,* alors que la voix prolonge une onomatopée expressive sur huit mesures.



2. SEGUIDILLA MURCIANA (Séguidille murcienne)

« . . . Tu es tellement infidèle que je ne puis te comparer qu'à la peseta qui passe de main en main. A la fin, l'effigie s'efface et, en la croyant fausse, personne n'en veut plus. »

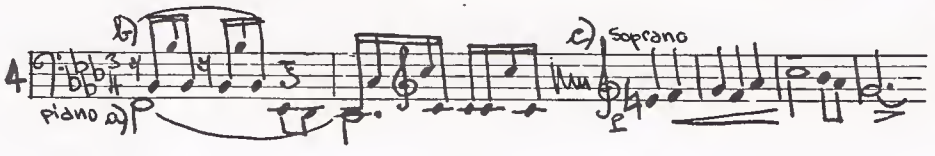
Proche d'un boléro rapide, elle est écrite en *3/4* et s'appuie sur un rythme d'accompagnement très mouvementé en triolets de croches *(Ex. 3)* du piano évoquant le jeu de la guitare. Ceci explique la présence d'agrégations très osées qui émaillent la partition, comme dans l'exemple ci-contre où elles résultent de l'utilisation simultanée de sensibles de tonales et de dominantes à l'accord parfait.



La ligne mélodique, gracieuse et spirituelle, est rehaussée par de brutales oppositions de nuances et des accents expressifs qui mettent en relief le caractère *flamenco* de la *séguidille.* Les couplets sont séparés par de courts préludes instrumentaux.

3. ASTURIANA (Asturienne)

L'*asturienne* est une complainte mélancolique, qui trouve dans l'accompagnement créé par Falla un visage radicalement nouveau. En effet, son tissu harmonique s'avère tout à fait particulier dans la mesure où « tous les accords possibles d'une note donnée l'entourent, horizontalement et verticalement, de telle façon que les agrégations qui en résultent s'expliquent comme des résonances naturelles de cette note » (Luis Campodonico).

« Sur un balancement régulier de doubles croches en octaves brisées *(Ex. 4 b),* le piano déroule tranquillement un prélude en *FA mineur* qui semble émerger du silence. Un dessin de la basse *(Ex. 4 a),* aboutissant à la dominante *DO,* introduit une mélodie douce et expressive, en valeurs longues *(Ex. 4 c).* L'inspiration mélodique semble procéder par courbes successives, comme autant de soupirs qui gonflent un cœur malheureux.

« En cherchant une consolation, je me suis approché d'un pin vert. Et le pin vert, en me voyant pleurer, pleura aussi . . . »

Les deux couplets, mélodiquement identiques, sont suivis d'un postlude au piano, qui retrouve le motif descendant de la basse *(Ex. 4 a)* pour s'éteindre *morendo.*

4. JOTA (Jota)

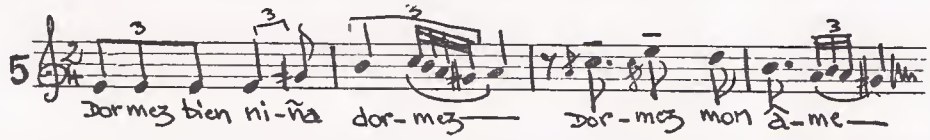
Traditionnellement la *jota* aragonaise (prononcez *rotta*) est une danse vive, à trois temps, alternant les interventions vocales et instrumentales. D'entrée, le piano, qui se voit confié ici des interventions plus élaborées, lance la danse sur un rythme endiablé *allegro vivo,* à *3/8.* Toujours *staccato,* apparaît un motif rythmique en *MI majeur.*

Changement brutal de tempo et de mesure : à *3/4,* le soprano chante une mélodie plus soutenue et posée, que souligne avec fougue un trait descendant du piano (tel un accord arpégé de la guitare) et que ponctue la basse.

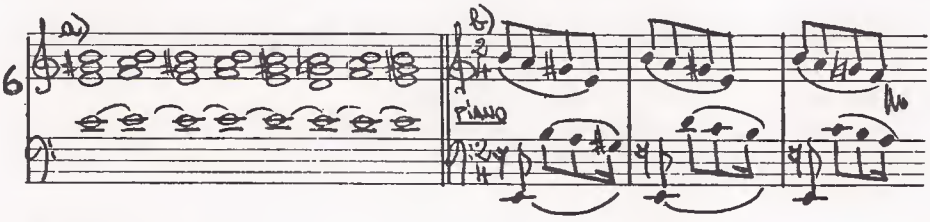
La mélodie reste un bref instant suspendue sur la note *SI,* dominante du ton principal. Le premier motif revient alors au piano dans le tempo initial, en *3/8,* mais en passant par une modulation inattendue en *SOL majeur* avant de retrouver le ton initial (*MI*). Après le second couplet : *« Je dois te quitter, maintenant, toi, ta maison, ta fenêtre. Et, n'en déplaise à ta mère, au revoir, mon amour, à demain . . . »,* le motif rythmique s'estompe progressivement, mais la voix reprend « très doucement et comme lointaine » : *« N'en déplaise à ta mère . . . »,* avant de se perdre définitivement.

5. NANA (Berceuse)

Sur un doux balancement de lignes immuablement descendantes *(Ex. 6 b),* semblant plonger vers le sommeil, s'élève une mélodie d'une touchante tendresse *(Ex. 5).*

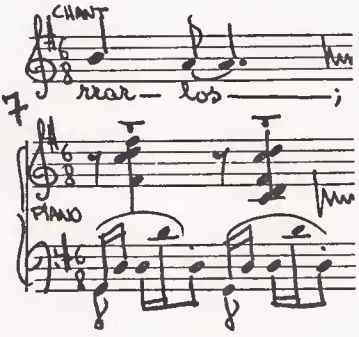


En vingt mesures seulement, Falla atteint ici à un maximum d'expressivité avec une rare économie de moyens. Avec la nuance indiquée par le *mormorato,* le traitement de la voix est, pour la première fois, légèrement mélismatique.

Toute la chanson s'appuie sur un schéma harmonique basé sur la pédale de tonique *(MI),* dans lequel Luis Campodonico voit « l'équivalent vertical de la gamme andalouse. » *(Ex. 6 a).* « La pédale qui entre toujours à contre-temps, note encore L. Campodonico, les syncopes du piano entre les deux voix qui s'imitent *(Ex. 6 b),* la résonance qui enveloppe chaque harmonie sont autant d'habiletés dans l'expression du lyrisme. »

6. CANCION (Chanson)

« Tes yeux sont traîtres . . . Tu ne peux savoir combien il m'en coûte de les regarder . . . »

La mise en œuvre de cette chanson andalouse, se distingue par la trouvaille originale qui réside dans les trois plans, en désaccord permanent, qui existent entre la voix et les deux mains au piano *(Ex. 7),* et celle qui curieusement consiste à reprendre textuellement la mélodie pour le second couplet en plaquant celle-ci sur des accords de *LA mineur* (au lieu de *SOL majeur*).



7. POLO (Polo)

Le *polo* est un chant tragique de malédiction : *« Ay ! Dans mon cœur, Ay ! Je garde une peine amère, Ay ! A nul je ne la dirai ! Maudit soit l'amour, maudit, Ay ! Et qui me l'a fait connaître, Ay ! »*

La répétition d'une même note avec une obsédante insistance, le martèlement rageur d'accords décalés sur les temps, est caractéristique selon Falla de certaines formes de sortilèges. L'âpreté du chant est encore accentué par le contraste que crée le piano utilisé comme un instrument à percussion et les mélismes emportés de la voix, ainsi que l'opposition violente des nuances, typiques de la musique andalouse.

Le *Ay* du début, prolongé sur huit mesures, n'est pas seulement une exclamation douloureuse, mais un cri de défi, nous préparant à la malédiction que la gitane frénétique lance à la fin de la chanson parvenue alors au paroxysme de l'intensité dramatique et emportée dans une sorte de vertige désespéré qui semble ne plus pouvoir s'arrêter.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

QUATUOR POUR PIANO ET CORDES op. 15 (1879)

Gabriel FAURÉ (1845-1924)

Le premier *Quatuor pour piano et cordes* (violon, alto, violoncelle), en *ut* mineur, appartient à ce que l'on a coutume d'appeler la « première manière » de Fauré. C'est une œuvre traditionnelle par la forme, mais bien personnelle par ses audaces dans l'invention et dans l'écriture, et par la hardiesse de sa sensibilité harmonique.

La genèse de l'œuvre est longue et entrecoupée ; elle commence en 1876, à Sainte-Adresse chez M. et Mme Clerc, pour s'achever trois ans plus tard. La création a lieu le 14 février 1880, à la salle Pleyel, dans le cadre des Concerts de la Société Nationale, avec l'auteur au piano. Le *Premier Quatuor* comporte quatre mouvements :

Premier mouvement : *ALLEGRO MOLTO MODERATO*

Cet *Allegro* initial est bâti sur le plan traditionnel de la forme-sonate classique. Et une fois de plus, on découvre ici la préoccupation de Fauré de rechercher, au-delà du jeu de la composition, une sonorité qui soit essentiellement expressive en soi.

• *Exposition*

Le mouvement débute par un thème énergique et viril, en *ut* mineur (*Ex. 1*), qui est attaqué par les trois cordes à l'unisson, sur un accompagnement du piano scandant la mesure par des contre-temps. Ce thème, en deux périodes, se prolonge tout en devenant chromatique. Un trait du piano ramène le thème (*Ex. 1*) pour un dialogue cordes-piano, que soutiennent les arpèges ondulants de la main gauche.

Un nouveau trait arpégé sur quatre octaves débouche sur le second thème (*Ex. 2*) confié à l'alto. Cette brève idée mélodique, très fluide, est reprise en imitations, passant avec grâce d'un instrument à l'autre. L'exposition s'achève par une sorte de coda, faite d'entrées successives en canon.

• *Développement*

Le développement s'amorce dans le ton relatif, *mi b majeur*. Le thème initial (*Ex. 1*) réapparaît d'abord aux trois cordes à l'unisson, sur une trame sonore d'arpèges en triples croches. Mais il a subi une totale transformation expressive, et de thème « masculin », il s'est métamorphosé en une sorte d'évocation lointaine baignant dans la douceur d'harmonies si fauréennes.

Puis une progression le porte à l'aigu du piano, où il s'affirme. Le dessin arpégé diminue ses valeurs : triples croches, sextolets, doubles croches et enfin triolets, pour se fondre en un moment d'apaisement. Une deuxième section se caractérise par une suite de trois modulations par tierces majeures ascendantes (*mi b, sol* et *si*).

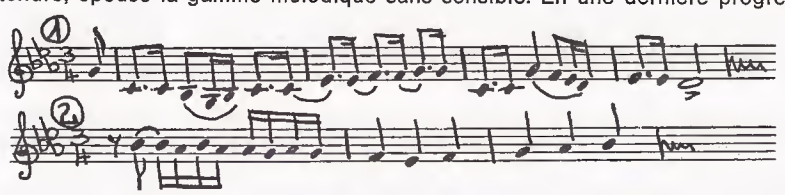
Après avoir subi plusieurs variations, le premier thème est chanté dans sa forme originale, au violon. Les deux thèmes (*Ex. 1 et 2*) sont alors repris alternativement avant de se superposer dans un jeu contrapuntique, au cours duquel la fin du premier thème s'impose comme élément d'un nouveau canon. Sur de légers pizzicati des Cordes, le piano traite cet élément en marche, par mouvement contraire. Bientôt, le violoncelle et la main gauche du piano rétablissent la forme primitive du thème initial (*Ex. 1*), pour conduire à la réexposition après un court passage chromatique.

• *Réexposition*

Le premier thème est répété intégralement, ainsi que le dialogue qu'il avait engendré dans l'exposition. Après une série de modulations (*do* majeur, *la* mineur, *ré* majeur, *fa* mineur, *sol* majeur), le second thème (*Ex. 2*) revient à son tour, plein de douceur, en *do*.

• *Coda*

« La coda, note Pierrette Mari, emploie la formule arpégée en triple croches de l'entrée du développement, sur laquelle le premier thème (*Ex. 1*) à l'unisson aux cordes, très tendre, épouse la gamme mélodique sans sensible. En une dernière progression, ce thème



est confié au piano, puis au violon qui l'exprime avec une finesse exquise. L'alto, puis le violoncelle l'apaisent encore et, une dernière fois, il est entendu comme en son début, non plus martelé, mais souligné timidement par les syncopes de l'accompagnement. »

Second mouvement : *SCHERZO*

Ce second mouvement est, lui aussi, de coupe traditionnelle, avec ses deux épisodes extrêmes, vigoureux, fantasques et pleins de verve, et son trio central de caractère plus mélodique, tendre et rêveur. On sait que le scherzo est la forme idéale du style fauréen.

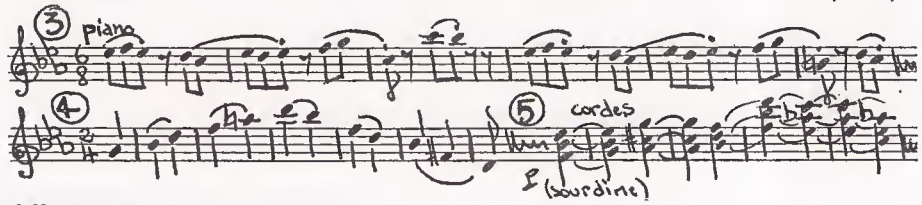
• Sur un fond de pizzicati, qui donne à cet épisode son humour étonnant, papillonne un thème léger, en *do* mineur (*Ex. 3*), confié à la main droite du piano, « qui mord, par au-dessus, par au-dessous, les barreaux de son étroite cage tonale » (J.-Michel Nectoux). Une variante du thème suit immédiatement. Ce dernier, dérythmé, entre dans une mesure à *2/4*, à laquelle il se superpose ensuite en *6/8*. Tous ces changements, tous ces contrastes

de sonorités pizzicato et arco, tous ces apports d'éléments mélodiques confèrent à l'ensemble un style léger et coulant, une atmosphère de sérénade, qui ne manquent pas de rappeler la finesse des clavecinistes français du XVIIIe siècle.

Une phrase ascendante en *sol* mineur, en valeurs égales (*Ex. 4*), qui s'appuie sur une formule arpégée à la basse, se poursuit mélodiquement avant d'être reprise à l'unisson, au violon et à l'alto, puis au violoncelle. Ce passage expressif et chantant est suivi de la reprise d'une variante du premier thème (*Ex. 3*), au piano. Par une audace d'invention, Fauré fait une contre-exposition du thème primitif, puis de sa forme variée.

• Dans le trio, en *si b,* les cordes en sourdine chantent un nouveau thème (*Ex. 5*), très soutenu et d'une intense chaleur lyrique, que soulignent les arabesques du piano. Après une nouvelle superposition du *2/4* et du *6/8,* celui-ci revient aux cordes sur un dessin ternaire du piano.

• Une gamme descendante et ascendante débouche sur la réexposition. Le premier thème (*Ex. 3*) est normalement répété, avant de reparaître dans sa forme dérythmée. Avec un mélange constant des valeurs rythmiques, revient aussi le motif secondaire (*Ex. 4*).



Troisième mouvement : *ADAGIO*

L'*Adagio* est une page d'une beauté profonde, d'expression assez schumanienne. Les cordes entrent successivement en amorçant de loin le thème principal du mouvement (*Ex. 6*), alors que le piano plaque des accords graves jusqu'à l'entrée véritable du thème, qui revêt alors un caractère plus expressif de douceur et de sérénité.

Le piano ondule sur une alternance binaire et ternaire qui crée comme un balancement. Sur ce rythme tranquille de barcarolle, le violon s'empare délicatement du thème, dont l'amorce finit par constituer un nouvel élément thématique. Celui-ci développe peu à peu son rythme longue-brève pour former un motif nouveau, qui, passagèrement, se juxtapose au thème (*Ex. 6*) par mouvement contraire et en augmentation.

Le piano prend toute son importance dans la coda, qui est sans nul doute le sommet de toute l'œuvre. Sur une tenue d'accords aux cordes, le piano chante avec des accents d'une tendresse indicible la belle phrase mélodique (*Ex. 6*), qui vient lentement s'éteindre sur des arpèges.

Quatrième mouvement : *ALLEGRO MOLTO*

Claude Rostand juge le *Finale* « animé, ruisselant de jeunesse, de véhémence et de fantaisie, avec une sorte de romantisme sans réserve assez rare chez le musicien. »

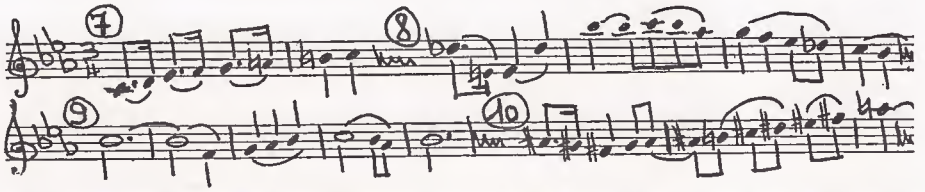
Le piano présente d'abord le rythme principal, à *3/4,* au premier temps solidement marqué. Sur cette solide assise rythmique, s'élance aux cordes un thème enlevé, fait d'une gamme mineure avec sixte majeur (*Ex. 7*), qui monte toujours plus haut.

Un dessin en grappes d'accords éclate tout en syncopes et en contretemps, pour conduire à l'énoncé d'un nouveau motif (*Ex. 8*), d'un caractère encore plus nettement rythmique. Il est exposé par le violon, sur des accords en valeurs longues au piano.

Après un séduisant contrepoint à trois parties, bâti sur la ligne mélodique d'une simple gamme descendante, le thème initial (*Ex. 7*) est ensuite repris, par trois fois, encadré d'accents énergiques qui s'affaiblissent bientôt pour laisser apparaître le second thème (*Ex. 9*). Cette nouvelle idée, tendre et expressive, d'abord exposée par l'alto, passe ensuite au violon, au piano, puis revient, plus affirmative, aux trois cordes réunies.

Une longue pédale de *mi b* précède le développement. « Un côté nerveux, incisif, s'oppose à celui des tenues syncopées, larges et profondes. Un calme mouvement de croches précède l'entrée du second thème (*Ex. 9*), suivi du thème initial (*Ex. 7*) à la basse » (Pierrette Mari).

Le mouvement retrouve une force nouvelle avec la réexposition qui, après le retour du premier thème (*Ex. 7*), voit un nouvel élément (*Ex. 10*) remplacer le motif rythmique (*Ex. 8*). Cet élément sert aussi à l'élaboration de la coda, où il intervient *con grazia* au violon après une courte cadence du piano. Après la reprise en contrepoint du second thème (*Ex. 9*), la fin repose entièrement sur une formule arpégée.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG STRASBOURG

C

FICHE TECHNIQUE
Les formes musicales

LA MELODIE et FAURÉ
"Les roses d'Ispahan" op. 39 n°4

DEFINITION DE LA MELODIE

- *Melôidia :* mot grec signifiant chant avec accompagnement de musique.
- La mélodie désigne une œuvre vocale profane généralement courte, dans laquelle un poème est chanté par une voix seule, accompagnée. Tandis que le *Lied* (1) spécifiquement allemand et romantique conserve des attaches populaires profondes, la mélodie française, plus complexe, accorde une grande place aux recherches et raffinements mélodiques ou harmoniques.
- L'accompagnement est réalisé le plus souvent par le piano, mais parfois aussi par l'orchestre. Son rôle est triple : soutenir la voix, compléter le chant et commenter musicalement le texte du poème.
- Les principales formes peuvent être : la forme strophique, la forme « lied » (A.B.A.) la forme continue.
- Comme les lieder, les mélodies peuvent être groupées en cycles.

ORIGINE ET EVOLUTION

Au début du XIXe siècle, la *romance* est un genre affadi : cette pièce sentimentale sur un texte poétique généralement sans valeur, était chantée avec un accompagnement très succinct. Néanmoins, elle se modifie lentement vers 1830 grâce à l'influence de musiciens tels que NIEDERMEYER : « le choix des poèmes devient plus rigoureux (NIEDERMEYER : *le Lac* d'après LAMARTINE), les rapports de la musique et du texte sont plus étroits, la structure strophique est rompue, et l'accompagnement est revalorisé » (Marc Honegger, « Sciences de la musique »).

BERLIOZ est le premier à utiliser le terme dans ses *« 9 mélodies imitées de l'anglais »* (1820-30) considérées comme le point de départ de ce nouveau genre. Le premier cycle sera *« les nuits d'été »* (sur des poèmes de Th. GAUTHIER - 1841) : Ce recueil de 6 mélodies, le plus important de la production mélodique de BERLIOZ, contient la célèbre *« Villanelle »* et *« Absence »*.

Après lui, la mélodie française va connaître un véritable essor dans cet âge d'or qui se situe à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, avec GOUNOD, SAINT-SAENS, MASSENET, FRANCK, LALO, CHABRIER.

Mais la Mélodie, œuvre individuelle et intime qui allie le sentiment du poète et le sentiment du musicien, est représentée avant tout par trois musiciens qui en ont fait pratiquement l'essentiel de leur production :

Ernest CHAUSSON : dont l'inspiration mélancolique trahit des attaches romantiques. La recherche de l'expression a conduit le compositeur à enrichir l'harmonie afin de créer des effets propres à souligner les paroles (*le Colibri* . . .).

Henri DUPARC : qui a laissé un recueil de quinze mélodies dont trois sont particulièrement connues : *l'Invitation au voyage, la Vie antérieure,* sur des poèmes de BEAUDELAIRE, *Phydilé,* sur un poème de LECOMTE de LISLE.

Gabriel FAURE. La mélodie fauréenne qui se reconnaît entre toutes est constituée de trois recueils de mélodies séparées, et plusieurs cycles dont *« la Bonne Chanson »* (Verlaine), *« l'Horizon Chimérique », « la Chanson d'Eve ».* « Qu'elle soit strophique ou non, elle possède en général deux ou trois éléments unificateurs reposant sur une formule rythmique continue (*les Berceaux, Mandoline*) ou un accompagnement soutenu en accords (*Lydia, le Parfum impérissable*) ou encore un mouvement uniforme d'arpèges (*Nell, le Soir, En sourdine*) » (J. van ACKERE « L'âge d'or de la musique française », Ed. Meddens).

Par ailleurs, le choix des poésies nous apprend beaucoup sur le tempérament de FAURE : V. HUGO, trop extérieur et grandiloquent ne l'a pas tenté longtemps, de même BEAUDELAIRE, probablement trop ironique et tourmenté. « Mais chaque fois que FAURE va cueillir un poème chez LECOMTE de LISLE, c'est un petit chef-d'œuvre qui naît. » (op. cit) (*Lydia, les Roses d'Ispahan, Nell* . . .) Si Armand SILVESTRE, poète mineur, l'a heureusement inspiré (*Automne*), c'est surtout VERLAINE qui l'a attiré : (*Clair de lune, Mandoline, En sourdine,* le cycle de *la Bonne Chanson* . . .)

LES ROSES D'ISPAHAN op. 39, no 4

LE POEME

C'est autour de LECOMTE de LISLE (1818-1894) que se rassemblent entre 1860 et 1866, les jeunes qui formeront le groupe *PARNASSE* en réaction contre le romantisme sentimental et confidentiel symbolisé par MUSSET. Plus qu'une école, les parnassiens forment un groupe caractérisé par des tendances communes dont la première est le culte de la perfection formelle que l'on retrouve dans leur « poésie sereine, équilibrée, aux lignes pures et sculpturales » . . . (Lagarde et Michard - XIXe siècle). C'est en 1884 que

(1) Cf. fiche technique : « le lied et Schubert ».

MUSIQUE & CULTURE

paraissent les *Poèmes tragiques* d'où sont tirées *les Roses d'Ispahan.* LECOMTE de LISLE y prend pour modèle un poète persan du début du VIIIe siècle, QAYSIBN AL MOULAWAH, surnommé « le fou de Leïlah », et qui perdit la raison à cause du dédain de sa bien-aimée. « L'Art de LECOMTE de LISLE est non seulement d'avoir rendu cet orientalisme en l'adaptant à notre sensibilité, mais encore d'avoir réussi une prouesse technique : les quatre quatrains sont composés de vers alexandrins de douze pieds très balancés et s'achevant tous sur les mêmes rimes rétrogrades, selon un procédé hérité des troubadours. En effet, les trois dernières strophes présentent en miroir les rimes initiales : *mousse, oranger, douce, léger.* » (Jean Maillard - *Education Musicale* nº 207).

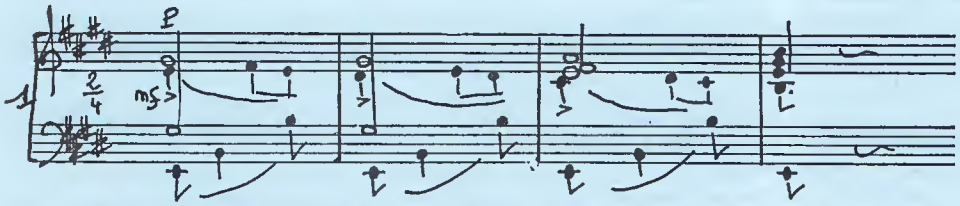
Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse,
Les jasmins de Mossoul, les fleurs de l'oranger,
Ont un parfum moins frais, ont une odeur moins douce,
O blanche Leïlah, que ton souffle léger.
Ta lèvre est de corail et ton rire léger,
Sonne mieux que l'eau vive et d'une voix plus douce.
Mieux que le vent joyeux qui berce l'oranger,
Mieux que l'oiseau qui chante au bord d'un nid de mousse.
O Leïlah ! depuis que de leur vol léger
Tous les baisers ont fuit de ta lèvre si douce
Il n'est plus de parfum dans le pâle oranger,
Ni de céleste arôme aux roses dans leur mousse.
Oh ! que ton jeune amour, ce papillon léger,
Revienne vers mon cœur d'une aile prompte et douce.
Et qu'il parfume encore la fleur de l'oranger,
Les roses d'Ispahan dans leur gaine de mousse.

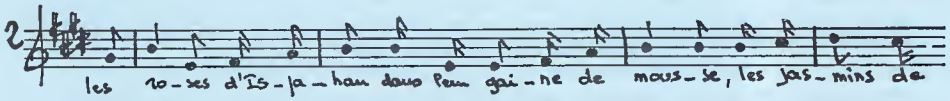
LA MELODIE

Le *Second recueil* des mélodies de FAURE, publié en 1897, renferme des compositions écrites entre 1878 et 1887. *Les Roses d'Ispahan,* « joyau de cet opus 39 » pour Charles Koechlin, est le quatrième et dernier volet après *Aurore, Fleur jetée* et *le Pays des rêves,* sur des poèmes d'Armand SILVESTRE.

La forme de la mélodie est celle d'un *lied développé* (avec des interventions instrumentales) dont le schéma serait le suivant :

I. Prélude	*A1*	*A2*	*III.*	*B1*	*B2*
II. Interlude	*A1*	*A2*	*IV. Interlude*	*A1*	*A2 Postlude*

I. Le piano débute dans la tonalité de MI majeur par sept mesures de *prélude,* dont le balancement régulier, qui va soutenir toute la mélodie, s'appuie sur une pédale de tonique.

A1. : « En anacrouse et *dolce,* la voix prend son essor en une espèce de psalmodie ».



Puis c'est le premier *interlude* dans lequel le piano reprend le balancement initial. Le deuxième volet (*A2*) s'appuie sur un accompagnement oscillant entre MI majeur et FA dièse majeur par des renversements de septièmes de dominantes (+ 6, + 4). Le crescendo aboutit sur une douce chute de sixte de la voix sur le mot « Leïlah ».

II. Mesure 22, le piano retrouve son rythme initial pour cet *interlude* tronqué de deux mesures : la voix intervenant pour le volet *A1* avec une légère modification de rythme (syncope sur le mot « vive »). *A2* est presque semblable à la première strophe, mis à part les menues différences de la prosodie. Ce deuxième volet s'achève par une modulation en do dièse mineur sur le mot « mousse ».

III. Après une brève transition, qui n'est pas véritablement un *interlude,* nous arrivons à la partie centrale *B* qui a modulé en LA majeur (la dominante de do dièse mineur devenant la sensible du nouveau ton). « La marche des voix engendre ici une impression de malaise... les dissonances non résolues, tempérées par le jeu des arpèges et des rythmes dénoncent le drame du poète, son abandon par Leïlah » (op. cit.).

A la mesure 52 commence *B2* sur un accompagnement de FA dièse mineur, soutenant la voix qui s'infléchit gracieusement en un mouvement de sixte descendant de la dominante à la sous-tonique, pour revenir à son point de départ.

IV. Avec l'*interlude,* nous retrouvons le ton initial de MI majeur qui apaise les tensions précédentes. Le dernier quatrain reprend les éléments *A1 et A2* et le chant s'achève *decrescendo,* tandis que le piano s'estompe, dans un *postlude* de quatre mesures, par une cadence plagale.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

LES DOUZE TONS
pour piano, harpe et percussion

Pierre GABAYE
(né en 1930)

L'ŒUVRE

La partition *Les douze tons* écrite pour **piano**, **harpe** et **percussion**, forme une sorte de divertissement dont le but est de faire découvrir aux enfants — petits ou grands — l'étrange et amusant petit peuple qui réunit tous les instruments sur lesquels il faut frapper pour qu'ils chantent.

Pourquoi ce titre *Les douze tons* ? Simplement parce que cette partition se divise en douze mouvements courts, dont chacun possède sa tonalité bien précise.

Le 1er tout naturellement est en *ut*, le 2e en *ré bémol*, le 3e en *ré*, etc... Le finale, le douzième mouvement donc, s'exprime en *si*, suivant l'ordre logique des tons de la gamme chromatique.

Destinée à un jeune public, cette récréation musicale vise avant tout la clarté, la simplicité, la fraîcheur, afin que la multiplicité des timbres de la percussion ne soit pas noyée dans des mesures compliquées, ou dans un univers sonore agressif et méchant.

Certes, il peut paraître difficile pour un enfant de différencier le timbre d'une caisse claire de celui d'un tambour, mais combien d'adultes, à l'oreille, ne savent reconnaître le son du hautbois et celui de la clarinette...

ANALYSE

1er mouvement *Do majeur* Titre : *Présentation.*

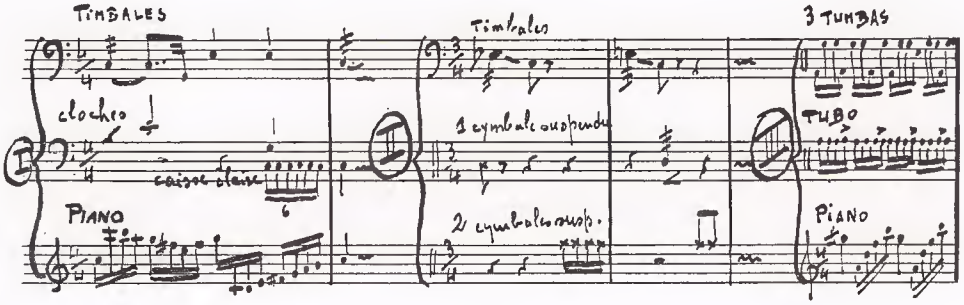
Il présente effectivement les **timbales** qui, après s'être exprimées en solo, se trouvent accompagnées par le **piano** et la **harpe** et divers instruments de la batterie sur lesquels nous reviendrons plus tard.

2e mouvement *Ré bémol* Titre : *Le rapprochement timbales-cymbales.*

Ici nous découvrons que les **cymbales** ne servent pas seulement à crever les tympans, mais qu'elles peuvent préluder à une berceuse, dont le thème est confié... aux **timbales.**

3e mouvement *Ré majeur* Titre : *Les rythmes argentins.*

Ne craignons point les mots : il s'agit d'une danse d'Amérique Latine, avec des instruments traditionnels : les **toumbas**, le **tubo**. Le **tambour** et les **caisses claires** font également ici leur apparition. Mais après tout, où les loger au sein de ces douze mouvements ?



4e mouvement *Mi bémol* Titre : *La lagune du soir.*

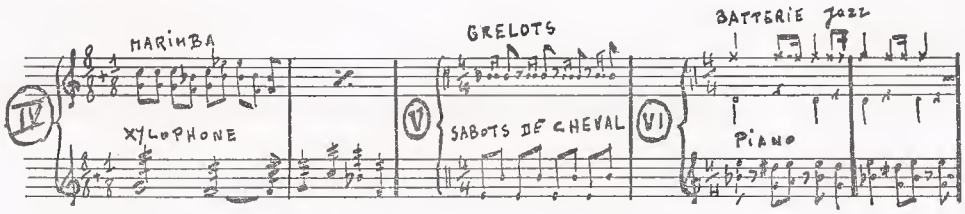
Rêvons aux palmiers, à la douceur de vivre au milieu des senteurs tropicales. Le **marimba**, le **xylophone** nous y invitent. Les **oiseaux** chantent encore, le **vent** fait bruire le feuillage...

5e mouvement *Mi majeur* Titre : *Un cheval passe.*

Après une introduction de courte durée où le **temple-block** flirte avec le **fouet** et le **gong**, le voici ce cheval, avec ses sabots et ses **grelots**, grelots si judicieusement employés par Massenet à l'arrivée de Manon au premier acte...

6e mouvement *Fa majeur* Titre : *Le charleston.*

Ici, nous revenons à la musique de danse, l'instrumentiste assis devant sa **batterie-jazz** improvise très souvent sur tous les accessoires dont il dispose. Ceux-ci sont fort nombreux. Ne vont-ils pas du wood-block à la « **planche à laver** » ?



7e mouvement *Fa dièse* Titre : *La berceuse.*

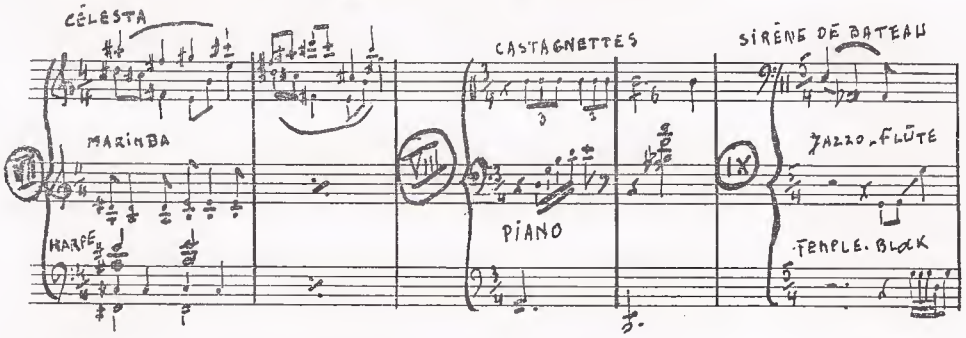
Après le charleston bruyant, cette musique douce s'impose. Le thème en est confié au **célesta.** Le **piano** a disparu, mais nous retrouvons le **marimba** et la **harpe** qui apportent à cette berceuse toute la douceur souhaitée.

8e mouvement *Sol majeur* Titre : *L'espagnolade.*

Sol majeur est un ton ensoleillé. Un peu d'Espagne dans notre randonnée à travers ce petit monde musical s'impose. Et puis, comment présenter les **castagnettes** sans saluer la patrie de Goya ?

9e mouvement *La bémol* Titre : *Les bruitages divers.*

Il ne faut à vrai dire pas chercher de tonalité réelle dans ce 9e mouvement, mais s'amuser à découvrir — dans une salle de concert — le bruit d'une **sirène de bateau,** d'un **jazzo-flûte**, d'une **trompette de canard,** ou d'un **tambour congolais...**



10e mouvement *La majeur* Titre : *La samba.*

Nous retrouvons un peu ici l'atmosphère du deuxième mouvement. Aucun doute, nous sommes bien au Brésil, à l'époque du Carnaval, alors que tous les musiciens jouent nuit et jour sur le même rythme syncopé au sein des mesures à C barré.

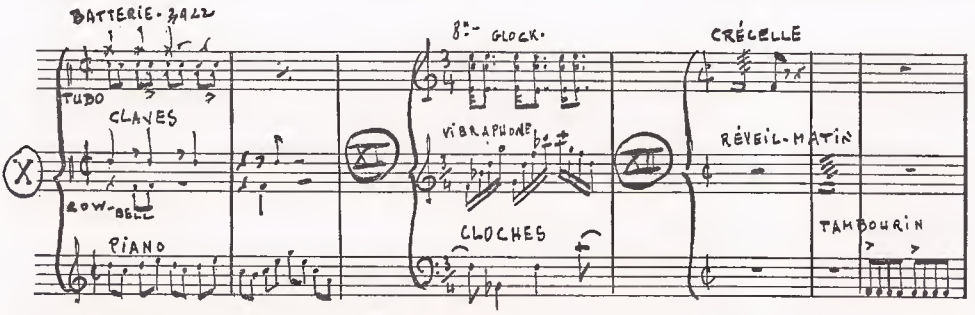
11e mouvement *Si bémol* Titre : *Les cloches.*

Puccini en a fait un usage d'une rare intelligence dans le troisième acte de « Tosca » dont une mesure est exprimée ici en citation. Nous écoutons les **cloches**, en même temps que trois autres instruments de percussion dits *à sons déterminés* : le **vibraphone**, le **glockenspiel** et le **célesta** que nous connaissons déjà.

12e mouvement *Si majeur* Titre : *La farandole.*

N'en veuillez point à l'auteur de faire précéder cette farandole de quelques gadgets sonores, du type **réveil-matin**, **crécelle** ou **trompe d'auto**. Il faut s'amuser franchement. L'école nous apprend que la musique est un art d'agrément, et la franche gaieté de la farandole de « Mireille » n'empêche nullement cette œuvre d'être toujours sensible et émouvante.

Pierre GABAYE



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG.
Tous droits réservés pour tous pays.

Poème du feu

(Editions MOLENAAR, Hollande*)

Ida GOTKOVSKY
(née en 1933)

«Depuis que l'homme existe, un respect particulier s'est adressé au Feu. Les légendes sur son origine abondent, et chacune lui confère un caractère sacré. Ces légendes contribuent à faire du Feu le maillon qui lie la créature à son créateur.

Ainsi la tradition celtique nous apporte un mythe proche de celui de Zoroastre:

Lors des cérémonies qui marquaient le début de l'année, les hommes allumaient deux foyers. Le premier, qui avait été conservé et honoré toute l'année, s'achevait pendant que le second, suivant le procédé immémorial et magique constitué de deux éléments, célestes et terrestres, engendrait le Feu nouveau.

Lorsque les deux brasiers s'élevaient, magnifiques, tout le village, hommes et troupeaux passaient en un long cortège entre les deux Feux. (Les deux mouvements du Poème.) *Et chacun se réjouissait d'avoir maîtrisé le don divin»* (Ida Gotkovsky).

Cette vision a inspiré à Ida Gotkovsky une œuvre originale pour grand orchestre d'harmonie: le *Poème du feu.* Créée en 1980, la partition s'impose immédiatement comme un monument de la composition pour harmonie, tant par ses qualités formelles et par la riche exploitation des sonorités infinies de ce type d'orchestre, que par la sincérité et la profondeur de son contenu émotionnel.

Le *Poème du feu,* lit-on dans la *Revue Autrichienne de la Musique pour Vents,* en 1982, a «tout ce qu'il faut à une œuvre d'art pour "survivre": esprit contemporain, nouveauté, construction systématique et logique, intelligibilité et contenu artistique qu'il est impossible de décrire, qui touche profondément, qui agite, qui rend songeur, qui capture l'esprit.»

L'œuvre comprend deux mouvements: *Maestoso* et *Prestissimo,* et exige une composition instrumentale complète: famille des Bois, complétée par la petite clarinette mib, les clarinettes basse et contrebasse; le pupitre complet des saxophones (alto, ténor, baryton); les Cuivres auxquels s'adjoignent les saxhorns barytons, basses et contrebasses; une percussion importante: timbales, grosse caisse, caisse claire, cymbales frappées et suspendues, xylophone, célesta, castagnettes.

Premier mouvement: MAESTOSO

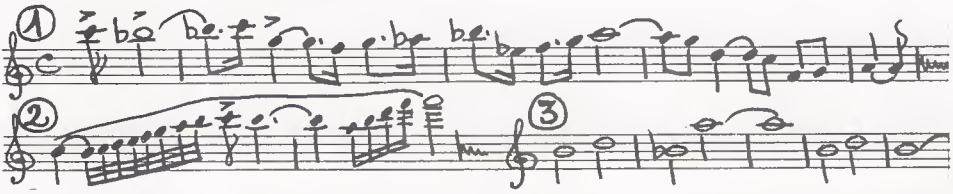
"Le premier mouvement est un feu aux dimensions gigantesques, source de vie qui fait revivre les premiers moments de la Création" (Ida Gotkovsky).

Il est entièrement dominé par un thème puissant, qui s'impose à quatre reprises, et donne vie à des motifs expressifs et colorés.

D'entrée, les saxhorns graves, renforcés par les roulements de la timbale et une importante batterie, installent une pédale d'*ut,* qui, comme dans le prologue de *Ainsi parla Zarathoustra* de Richard Strauss, évoque l'Elément primitif, la force créatrice de la Nature. Sur cette assise vigoureuse, le thème principal, écrasant de puissance et animé d'un souffle lyrique impétueux, est clamé par tout l'orchestre *(Ex. 1).*

Un glissement à la quarte diminuée *(fa dièse)* précède la reprise immédiate du thème.

Suit un épisode très nuancé. Sur un accompagnement obstiné en accords syncopés des clarinettes et des bassons *(ré modal),* la flûte solo chante d'abord une phrase d'une prenante poésie *(Ex. 2),* que les saxos-alto puis ténor – prolongent dans le grave. Puis, l'intense tissu mélodique, auxquels participent les sonorités graves des saxhorns, du saxo baryton, des clarinettes basse et contrebasse, s'infléchit vers l'aigu; après un changement de couleur inattendu et lumineux, l'ascension se poursuit progressivement, avec bientôt le concours de l'ensemble des pupitres instrumentaux soutenus par une caisse claire nerveuse. Au fil d'un ample crescendo, l'animation ne cesse de croître pour finalement atteindre son paroxysme avec le retour éclatant du thème principal *(Ex. 1).* Celui-ci est couronné par un motif très soutenu, déclamé *ff* par les trompettes et les 1res clarinettes *(Ex. 3)* sur une trame rythmique très fouillée.



Le basson et le hautbois se détachent et ouvrent une période d'accalmie. Cet épisode, finement coloré est émaillé de sonorités impressionnistes, mêlant la rondeur des saxhorns et la chaleur des Bois et fondant la délicate pureté du célesta et le timbre auréolé de mystère des clarinettes.

(*) Distribué en France par les Editions Robert MARTIN – 106, Grande-Rue de la Coupée 71009 CHARNAY LES MACON.

MUSIQUE & CULTURE

Bientôt pourtant, des bouillonnants traits de doubles croches ramènent l'étincelle de vie; avec une tension accrue, ils gagnent tout l'orchestre dans une irrésistible progression en imitations pour se muer en un véritable déchaînement rythmique duquel jaillit, une fois de plus, l'éblouissant thème principal *(Ex. 1)*. Celui-ci a retrouvé sa présentation initiale, et s'appuie sur la solide pédale d'*ut*.

Dans la coda, une cellule *(Ex. 4)* apparaît d'abord dans l'extrême douceur aux clarinettes, bassons et saxos. Puis, après une nouvelle explosion sonore et une progression rythmique qui, par l'utilisation successive de valeurs de plus en plus longues (doubles croches, triolets, croches), produit un étonnant effet de ralentissement, cette cellule retentit à tout l'orchestre, dominé par les voix épiques des trompettes, des cors et des trombones, alors que les basses brodent d'énergiques dessins autour de la fondamentale *do*.

Et le mouvement s'achève sur une ultime affirmation de l'accord primitif *do-sol*.

Deuxième mouvement: *PRESTISSIMO*

"Le deuxième mouvement, se situant au cœur des réalisations humaines, est une puissance révélatrice, impétueuse, qui élève l'homme au rang de démiurge et, par une affluence d'énergie, d'incandescence se terminera dans l'apothéose du Feu, exauçant ainsi le vœu de Prométhée" (Ida Gotkovsky).

Le premier thème s'élève aux clarinettes dans une atmosphère quelque peu mystérieuse et fiévreuse *(Ex. 5)*. C'est une arabesque souple et fluide, déroulant de vives périodes de doubles croches, et qui sert de fil conducteur à travers tout le mouvement. Naissant aux confins du silence et limité à ses débuts à un simple accord parfait de *sol* (oscillant entre le mineur et le majeur), ce dessin enfle, s'élargit, s'insinue à différents groupes d'instruments (notamment aux Bois et aux saxos), grossit, monte jusqu'au *forte*, se fait plus insistant et tourmenté lorsqu'il passe dans le registre aigu des Bois avec un changement de couleur modale *(mi)*, puis se rétracte, s'amenuise jusqu'à l'intervalle d'un demi-ton...

Sur cette trame persistante, le compositeur greffe un second thème, chant chaleureux et serein, d'une profonde intensité expressive, confié aux flûtes, hautbois, bassons, clarinette basse, saxo baryton, célesta, sur fond harmonique des cors *(Ex. 6)*. Cette séquence est intégralement répétée.

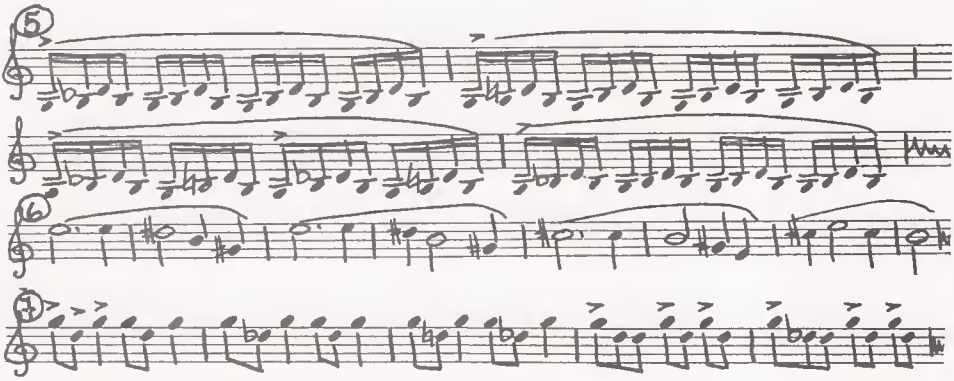
Puis, l'arabesque *(Ex. 5)* revient au premier plan avec des appuis rythmiques variés, pour s'épanouir en un rutilant crescendo qui débouche sur l'exposition du troisième thème.

Ce nouveau motif *(Ex. 7)*, très dynamique par son caractère répétitif et ses accents fortement marqués, éclate dans une sorte de sauvagerie primitive; il sonne aux Cuivres clairs, renforcés par le timbre incisif du xylophone et appuyé par une percussion fournie, et s'impose dans un déferlement de sonorités éblouissantes, poussées jusqu'à l'extrême violence par un effet de *flatterzung* exacerbé.

Le volet central, qui s'ouvre après une mesure de silence, apparaît comme un creuset duquel émergent différents éléments générateurs d'énergie:

C'est le rythme martelé du troisième thème *(Ex. 7)*, qui persiste dans une couleur originale, due à la composition des timbres des flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, des castagnettes et du xylophone: seuls jouent les "Bois" des instruments à vent et à percussion. Ce sont des fusées de gammes ascendantes et descendantes, qui animent le mouvement. Ce sont les voix puissantes et profondes, au caractère quasi magique accentué par le jeu des cymbales, des cors, des saxhorns graves et des trombones usant du glissando.

La troisième partie est une réexposition qui voit le retour de l'arabesque initiale (à la dominante, *ré*) *(Ex. 5)*, puis celui du généreux second thème *(Ex. 6)*, se terminant par une formule conclusive des anches doubles et des saxos.

L'arabesque revient également dans sa variation rythmique pour conduire, au terme d'un fougueux crescendo, au motif sauvage des Cuivres *(Ex. 7)*. Et l'œuvre se termine par une véritable furie rythmique qui embrase toutes les masses orchestrales dans une apothéose aux dimensions titanesques.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, F 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

« De toute son âme il a cru en l'art norvégien ; ce fut là le nerf vital de son activité » (Gronvold).

En effet, après avoir, d'une part, rejeté délibérément les influences du romantisme allemand, notamment celle de Mendelssohn, et, d'autre part, subi l'influence décisive de son jeune compatriote Richard Nordraak, auteur de l'« Hymne National Norvégien », Grieg s'est entièrement consacré à l'élaboration d'un langage nouveau et à la création d'un art national (dont il fut le fondateur et le maître) puisé aux sources du folklore ; « l'eau, la neige, le froid, les tresses blondes de Solveig, la braise rouge que l'on contemple au fond de l'âtre, la ronde des kobolds dans le vent, le printemps frileux et magique, le murmure des sources et l'appel des fées, une fois pour toutes il avait fait de cela son royaume, le décor de son âme superstitieuse et puérile et, dans cette bulle irisée, il avait enclos le monde menu de son art » (E. Buenzod).

Les *Danses Norvégiennes,* opus 35, sont une parfaite illustration de ce travail auquel Grieg s'est livré avec tant de bonheur. Elles furent composées, en 1881, durant les fréquents séjours qu'il effectuait à Bergen, sa ville natale, pour se consacrer activement à la composition. De cette époque féconde, où, déjà à l'apogée de la gloire dans son pays, il entreprend des tournées triomphales en France, en Allemagne, en Angleterre, en Autriche..., datent la délicieuse musique de *Peer Gynt* (1874), du *Quatuor à cordes* (1877), de ses *Vinjelieder* (1878), de la *Sonate pour violoncelle et piano* (1883) et de la plaisante suite pour piano *Au temps de Holberg* (1884)...

L'œuvre est constituée de quatre danses, écrites initialement pour piano à quatre mains. La même année, Grieg les a transcrites pour piano à deux mains et pour orchestre.

Dans cette partition, séduisante par sa gaîté opaque, ses rythmes lourds et ses sonorités savoureuses, le compositeur tente d'élever au niveau de l'art les danses villageoises « qui unissaient la grâce et l'impétuosité » en s'efforçant toutefois de respecter leur veine populaire. C'est précisément le caractère populaire de son inspiration qui l'oriente essentiellement vers l'emploi des Bois et particulièrement du hautbois dont la sonorité évoque parfaitement l'attachante et poétique mélancolie nordique.

Les quatre danses, dont les thèmes sont empruntés à des chansons paysannes, adoptent la même structure assez rudimentaire ABA, faisant généralement alterner les mouvements vifs et lents.

ANALYSE

PREMIERE DANSE

• La première danse s'ouvre sur un *allegro marcato* nerveux que rythme d'entrée l'accompagnement en pizzicato des Cordes, des bassons et des cors. Le motif principal *(Ex. 1),* en *ré mineur,* est chanté par les premiers violons doublés par les clarinettes, avant d'être repris à l'octave supérieure.

Sur les croches répétées des cors, violoncelles et bassons reprennent énergiquement la cellule initiale du motif, ponctuée par de puissants accents rythmiques que renforcent la timbale et le triangle. Le même dessin se reproduit trois fois, exécuté successivement à la tierce mineure supérieure, pour conduire à un ample *crescendo,* souligné par un *obstinato* des basses, auquel participe la voix puissante des trombones et des trompettes réunis. Puis tout s'apaise alors que les basses introduisent la seconde partie de cette danse.

• Le thème gracieux de ce *cantabile (Ex. 2)* dans la chaude et lumineuse tonalité de *ré majeur,* est repris cinq fois dans une parure orchestrale sans cesse renouvelée :

— par le hautbois solo soutenu par les Cordes et les tenues des cors ;
— par les violons sur les accords mouvants et raffinés des Bois ;
— en *fa dièse mineur* par les hautbois et les flûtes auxquels est joint le timbre chaud et émouvant des altos sur les accents rythmiques en pizzicato des contrebasses, des violoncelles et des timbales ;
— dans le grave, par les altos, les clarinettes et les bassons sur les *fa dièses* insistants des violons dans l'aigu ;
— par les Bois avec retour au ton de *ré majeur* par le tutti.

• Le troisième volet, qui retrouve le rythme marqué de danse populaire, est en tous points identique au premier.

DEUXIEME DANSE

• Dans un tranquille et charmant *allegretto,* le hautbois solo expose dès la troisième mesure, un motif de marche souple et capricieux *(Ex. 3)* sur les pizzicati légers des Cordes soutenues par les bassons et les cors, auxquels la harpe superpose ses notes cristallines. Le thème *(Ex. 3)* passe ensuite aux violons, aux clarinettes et aux flûtes pour s'achever sur un point d'orgue.

• La partie centrale est un *allegro* vif et martelé, danse alerte et joyeuse à laquelle le piccolo apporte la séduction de sa sonorité brillante. Le vertigineux *stretto* s'interrompt brutalement et le hautbois reprend paisiblement son gracieux motif de marche *(Ex. 3)* sur le rythme initial retrouvé.

TROISIEME DANSE

Le matériel thématique de la troisième danse, un *allegro moderato,* se réduit à un thème unique *(Ex. 4).*

• D'allure franche et martiale, il se divise en deux reprises, l'une *(Ex. 4)* à la tonique (*sol majeur*), l'autre à la dominante. Il est confié aux hautbois, aux clarinettes et aux bassons sur les pizzicati des Cordes, avant que flûtes et piccolo unissent leurs voix et que les Cuivres viennent accentuer le rythme fortement marqué. Puis une brève transition ramène le thème dans la tonalité initiale à l'ensemble de l'orchestre.

• L'épisode central, en *sol mineur,* est joué plus tranquillement. Le thème *(Ex. 5 a)* utilisé ici en valeurs plus longues, est confié aux violons puis aux Bois à l'unisson. Cette partie est à son tour répétée à la dominante *(Ex. 5 b)* sur une trame harmonique riche en ingénieuses trouvailles.

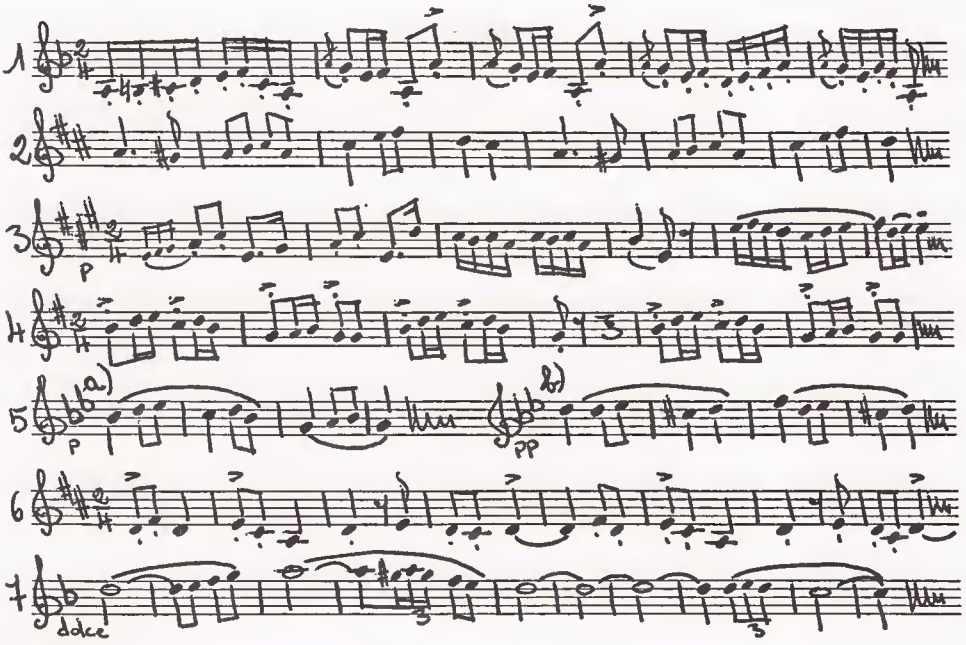
QUATRIEME DANSE

La dernière danse débute par une courte **introduction** où les deux thèmes sont successivement présentés : le premier *(Ex. 7),* mélodique, surgit dans le grave aux contrebasses et aux violoncelles, le second *(Ex. 6),* plus rythmique, apparaît alternativement au cor et au hautbois.

• C'est le thème rythmique *(Ex. 6)* en *ré majeur* que les violons développent en premier lieu dans un *presto con brio* très modulant. Une brève transition où le cor, imité par la trompette, clame le thème, relance la danse dont s'empare alors tout l'orchestre dans une nouvelle modulation en *ré bémol.*

• Puis les Cordes imposent un mouvement plus lent sur un rythme syncopé qui accompagne l'énoncé du second thème *(Ex. 7).* Ce dernier, en *ré mineur,* très chantant et lyrique, imprégné d'une agréable nostalgie, a l'accent d'une mélopée orientale et est chanté, une fois encore, par le hautbois solo. Piccolo et clarinette reprennent le motif *(Ex. 7)* à la dominante, entrecoupé à deux fois par un fugitif rappel du premier thème *(Ex. 6)* qui contraste par sa fraîcheur et sa spontanéité. Il passe ensuite aux Cordes à l'unisson, renforcées par les bassons, auxquelles les accords des trombones confèrent des accents pathétiques et un coloris savoureux.

• La reprise intégrale du premier volet est suivie d'un **coda** qui, après une paisible évocation du thème rythmique *(Ex. 6),* reprend ce même thème sur un mouvement de plus en plus emporté et termine avec éclat cette pittoresque et séduisante suite de danses.



Discographie

Intégrales - version pour orchestre :

Barbirolli, Halle Orch. (+ *Sigurd Jorsalfar, Suite lyrique*) EMI - VSM **C** 053 - 02187.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

Musique pour les Feux d'Artifice Royaux

Partition : Ed. Eulenburg (Londres, Mayence, New York)

G. F. HAENDEL (1685 - 1759)

Haendel composa la *Musique pour les Feux d'Artifice Royaux* pour la célébration de la Paix d'Aix-la-Chapelle, au Green Park de Londres, le 27 avril 1749. Ces festivités furent l'occasion, entre autres, d'un bal masqué avec feux d'artifice, en présence du roi, de la cour et d'une grande foule. *Fireworks Music* est donc à la fois une musique de plein air, de fête populaire, et de cérémonie, ce qui explique l'effectif instrumental gigantesque pour l'époque (1) :

3 cors I , 3 cors II, 3 cors III
3 trompettes I, 3 trompettes II, 3 trompettes III
3 timbales

12 hautbois I, 8 hautbois II, 4 hautbois III
8 bassons I
4 bassons II (à l'octave inférieure des premiers bassons)

12 violons I, 8 violons II, alto
8 violoncelles
4 contrebasses

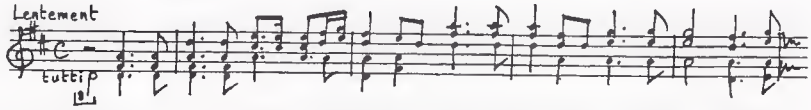
Dans la version originale, l'orchestre comprenait 70 instruments à vent et un orgue (mais il y en eut cent le 27 avril 1749). Haendel ne rajouta les cordes que plus tard, en doublure des hautbois et des bassons. L'absence de chiffrage de la partie de basse dans la version définitive laisse supposer que le compositeur se passe alors de l'orgue (ou du clavecin).

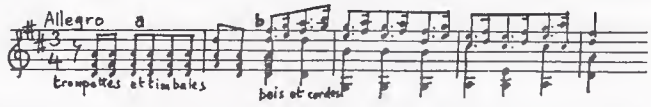
L'oeuvre se compose de 6 morceaux : une grande *Ouverture* à la française, une *Bourrée,* suivies de *La Paix (Largo alla Siciliana),* de *La Réjouissance (Allegro)* et de deux *Menuets.*

Le ton principal est *ré* (majeur ou mineur selon les mouvements).

I. OUVERTURE

Ecrite en *ré* majeur, l'*Ouverture* obéit au plan lullyste *Lent - Vif - Lent,* avec une reprise partielle du *Vif* à la fin. Son style d'ensemble est particulièrement pompeux.

1. *Lentement* à 4/4 : cette 1ère partie, très développée, utilise des rythmes pointés caractéristiques de l'ouverture française :

Les 13 premières mesures sont exécutées en *tutti,* ce qui renforce le caractère somptueux de la musique.
Ensuite, un dialogue s'instaure entre cuivres et timbales d'une part et bois et cordes d'autre part. Après un passage de 6 mesures de ce deuxième groupe seul, un *tutti* inaugure une nouvelle combinaison en dialogue, amenant un dernier grand *tutti.* 3 mesures d'*Adagio* concluent cette 1ère partie sur la dominante (*la* majeur).

2. *Allegro,* à 3/4 : au lieu du traditionnel *fugato,* Haendel écrit ici un mouvement alerte et rythmé en 2 grandes parties, sillonné de fanfares de trompettes (motif **a**) dans un style purement haendélien. Cependant, le style français subsiste dans le rythme pointé des cordes et hautbois (motif **b**) :

• L'élément **a** étant d'abord réservé aux trompettes et timbales, les cors et le groupe hautbois-cordes s'échangent plaisamment l'élément **b**, puis le jouent ensemble. Au bout de 22 mesures, le motif **a** éclate à tout l'orchestre, donnant naissance à un nouveau motif (**c**) en arpèges (bois et cordes) et notes tenues (cuivres), de caractère virtuose et entraînant .
Le long passage qui suit alors exploite au *tutti* le motif **c** et introduit encore plus de virtuosité par les rythmes et , en broderies et gammes. Il aboutit à une majestueuse cadence parfaite dans le ton principal. Un point d'orgue indique ici la fin de la reprise de l'*Allegro.*

• La seconde partie, presqu'aussi développée que la première, en exploite également les trois motifs principaux, les combinant de façon encore plus riche et plus variée. Haendel touche plus souvent aux tons voisins mineurs, ce qui fournit plus de contrastes en couleurs harmoniques. Cette section se termine par une cadence parfaite en *ré* majeur. Elle n'est pas jouée à la reprise (après le *Lentement* suivant).

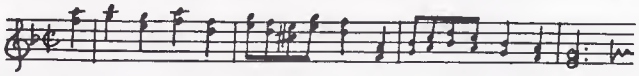
3. *Lentement,* à 4/4 : le groupe bois-cordes reprend le rythme et le mouvement initial en nobles accords. Beaucoup plus courte que le début de l'*Ouverture,* cette section s'achève en *fa dièse* mineur avant la reprise de l'*Allegro.*

(1) cf. aussi les trois *Concerti a due cori* et le *Concerto "für grosse Orchester" n° 3,* oeuvres dont Haendel reprend des parties dans *Water Music* et *Fireworks Music.*

II. BOURREE

Cette *Bourrée* est écrite en *ré* mineur, à ¢. Haendel écarte cuivres et timbales et précise que le morceau doit être joué 2 fois, la seconde fois sans les bois (donc cordes seules). Comme la plupart des danses, ce mouvement prend la traditionnelle forme binaire avec reprises, chaque section partant en anacrouse (1 noire avant le 1er temps). La tonalité étant mineure, la 1ère partie module au ton relatif majeur (*fa* majeur) et la seconde partie revient au ton principal.

1ère partie : Le rythme enlevé de la *Bourrée* est donnée par la phrase initiale (4 mesures) :

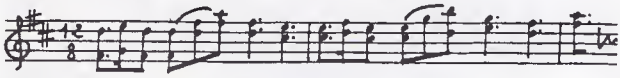


Un second motif, sur le rythme (caractéristique de la *Bourrée*), module au ton relatif par une courbe ascendante de 4 mesures.

2e partie : Haendel reprend et répète le second rythme, puis l'associe au 1er motif, en une succession de phrases de 4 mesures. Une ligne chromatique ascendante (*la - sib - si - do - do dièse - ré*) apparaît en partie intermédiaire (mes. 20), puis, vers la fin, à la partie supérieure.

III. "LA PAIX" *(Largo alla Siciliana)*

La paix nouvellement signée inspire à Haendel une musique de caractère pastoral, sur le doux rythme d'une *Sicilienne*, dans le ton de *ré* majeur. De plus, il ajoute les flûtes traversières à son orchestre et en retire momentanément les trompettes. Le thème initial chante en sixtes et tierces parallèles sur de délicats arpèges des cors et de la basse :



Cette sicilienne se divise en 2 parties avec reprises (tonique → dominante/dominante → tonique). A la fin de la 1ère partie, le rythme en broderies apparaît, suivi de trilles imitant des chants d'oiseaux. La seconde partie combine tous ces éléments avec grâce et équilibre.

IV. "LA REJOUISSANCE" (*Allegro*).

L'orchestre se trouve de nouveau au complet pour cette véritable fête musicale au rythme entraînant et au panache irrésistible. *La Réjouissance* adopte elle aussi une forme binaire avec reprises. Elle est écrite en *ré* majeur, à 4/4. Haendel demande qu'on joue 3 fois le morceau, la 1ère fois tous ensemble, la 2e fois avec seulement les bois et la 3e fois de nouveau en *tutti*. Le motif initial est donné par les 1ers pupitres (cors, trompettes, hautbois et violons), ponctué par le rythme aux autres instruments. Il est repris en canon par les 2èmes pupitres, puis par les timbales :

La seconde partie, plus développée, abandonne les imitations canoniques au profit de joyeuses fanfares dialoguées entre graves et aigus, le tissu musical devenant plus dense. Le morceau s'achève brillamment par une cadence parfaite dans le ton principal.

V. MENUET (I)

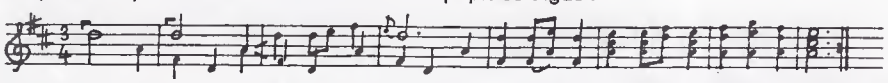
Nous retrouvons la tonalité de *ré* mineur pour ce bref et sage *Menuet*, confié aux cordes et aux bois. Il doit être joué 2 fois. Dans tout le morceau, les deux voix supérieures cheminent à la tierce .

La coupe binaire traditionnelle ne donne pas lieu dans la 1ère partie à une modulation au ton relatif (*fa* majeur) mais à un banal repos sur la dominante. Dans la seconde partie, une montée vers l'aigu amène ce ton relatif, avant la cadence en *ré* mineur. Malgré son expression tendre, ce *Menuet* ne prétend donc pas à autre chose qu'à accompagner le bal.

VI. MENUET (II)

Tout aussi bref que le premier, le second *Menuet* retrouve la claire tonalité de *ré* majeur et le *tutti*, afin de donner à ces *Feux d'Artifice* une conclusion éclatante. Ce *Menuet* est lui aussi joué 3 fois. Dans un jargon polyglotte assez cocasse, Haendel précise : "La seconde volta colli Corni da Caccia, Hautbois et Bassons et Tympani. La terza volta tutti insiemme and the side Drums." (2).

La 1ère partie esquisse un canon entre les deux pupitres aigus :



La seconde partie, plus chantante, est toute entière écrite en style harmonique, concluant gaiement ce *Menuet* final, tout en répondant à la somptuosité sonore de l'*Ouverture.*

---

(2) "La seconde fois avec les cors de chasse, hautbois et bassons et timbales (sous-entendu sans les trompettes ni les cordes). La troisième fois tous, avec les percussions."

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

Concerto pour orgue et orchestre
op. IV n°4 , en fa majeur

Partition : Ed. Eulenburg (Londres, Mayence, New York)

G. F. HAENDEL
(1685 - 1759)

LES CONCERTOS POUR ORGUE DE HAENDEL

Haendel composa dix-huit concertos pour orgue et orchestre, à Londres, entre 1735 et 1751, dont deux recueils furent publiés de son vivant (1738 et 1740) (1). Il entreprit également un concerto pour deux orgues et orchestre, resté inachevé (citons également l'Ouverture de *Saül,* véritable concerto pour orgue). Ces oeuvres recueillirent d'emblée un très grand succès, dû autant à la nouveauté de cette formule instrumentale qu'à l'attrait de leur contenu musical.

Haendel aurait conçu ces concertos pour attirer le public populaire aux scéances d'oratorios qu'il donnait aux théâtres Haymarket et Covent Garden à Londres. Ces oeuvres lui servaient de support à une improvisation perpétuelle, dans laquelle il se mettait "au diapason" de son public (2). Son contemporain Hawkins (3) nous fournit à propos de ces exécutions un témoignage précieux : "Quand il donne un concerto, sa méthode est généralement la suivante : il introduit d'abord un *voluntary* (4) long et solennel, le plus dense possible, où se succèdent les harmonies, l'expression, les passages construits, et cela reste parfaitement intelligible, ayant l'apparence d'une grande simplicité (...) Puis c'est le concerto lui-même qu'il exécute avec un esprit et une fermeté incomparables (...) La magie de son toucher capte l'attention des auditeurs et les plonge dans un véritable enchantement sonore (...)."

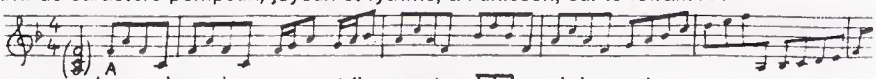
Les concertos pour orgue et orchestre de Haendel comprennent en général 4 mouvements, parfois 3, fondés sur l'alternance Vif - Lent - Vif des concertos italiens. En assumant à lui seul le rôle du *concertino,* l'orgue devient à l'instar du violon, l'instrument soliste du **concerto pour soliste et orchestre** à la manière de Vivaldi.

LE CONCERTO OPUS IV N° 4, EN FA MAJEUR

Le *concerto pour orgue op. IV n° 4,* publié en 1738, présente la particularité tout à fait nouvelle pour l'époque de s'enchaîner à un choeur "Alleluia" reprenant la fugue finale. Il a donc probablement été composé pour être intégré à l'oratorio *Il Trionfo del Tempo e del Desinganno* (Rome, 1708), repris à Londres en 1735. Ajoutons que cette oeuvre est l'une des plus populaires de Haendel. Le compositeur propose deux cadences finales, l'une achevant le concerto et l'autre destinée à introduire le choeur. Notre fiche s'en tiendra à la version instrumentale seule. L'oeuvre est écrite pour un orgue sans pédalier . L'orchestre comprend 2 hautbois, 2 violons, alto et basse continue (violoncelle, contrebasse, basson et clavecin). Quatre mouvements se succèdent :

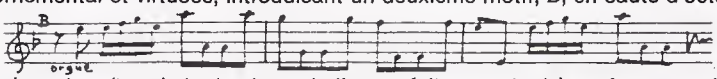
1er mouvement : *Allegro,* en *fa* majeur, à 4/4.
Ce mouvement se divise en 7 sections, obéissant à l'alternance *tutti-solo.* Les *tutti* sont les refrains et les *soli* les couplets.

1. *Tutti* de caractère pompeux, joyeux et rythmé, à l'unisson, sur le refrain *A* :



Remarquons les arpèges, la gamme et l'anapeste , si dansante.

2. *1er solo :* l'orgue reprend le thème *A* en le variant, l'orchestre l'interrompant par de brèves interventions sur la tête de *A*. Le soliste se livre ensuite à des diminutions en doubles croches de caractère ornemental et virtuose, introduisant un deuxième motif, *B*, en sauts d'octaves :



3. *Tutti,* en *do* majeur (ton de la dominante) : l'orgue fait entrer le thème *A* successivement à la main droite et à la main gauche, suivi du *tutti.* Ensuite, il intervient dans ce *tutti* sur le motif *B*. Le *tutti* conclut sur des gammes issues du refrain.

4. *2e solo :* l'orgue présente un troisième motif (*C*) en noires trillées et batteries de doubles croches, au-dessus d'une main gauche plaquant des accords chiffrés .
Les doubles croches se déroulent alors "en continu" à l'orgue, tandis que l'orchestre intervient par un dialogue entre violons et alto, en marche harmonique descendante. Ce couplet développé se termine par un solo sur la dominante de *ré* mineur (ton relatif), suivi d'un bref *tutti,* en *ré* mineur.

5. *Tutti* : le thème *A* tronqué est présenté en entrées successives à l'orgue et à l'orchestre dans le ton principal. Le discours musical revient ici à la pompe initiale. A la 10e mesure, le motif *B* réapparaît à l'orgue, puis à la tête de *A* à l'orchestre, interrompu par des traits virtuoses du soliste. Un *tutti* à l'unisson sur *A* conclut ce refrain.

(1) Les éditions originales précisent : "pour orgue ou clavecin"
(2) Manfred Bukofzer : *La Musique Baroque, 1600-1750.* Traduction française : édition Lattès (1982)
(3) Hawkins : *A general History of the Science and Practise of Music* (parue en 1788)
(4) prélude improvisé, de conception polyphonique

6. *3e solo,* "ad libitum", en *fa* mineur : il s'agit en fait de la "cadence" du soliste, base d'une improvisation que l'on devine étonnante sous les doigts de Haendel. Ce solo est écrit sur des fragments de *A* et *B* librement variés.

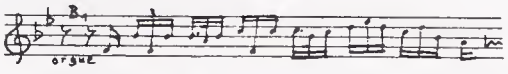
7. *Tutti* conclusif : *A* est entendu en entier à l'unisson comme au début.

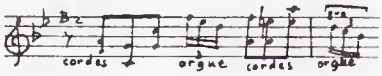
2e mouvement : *Andante,* en *sib* majeur, à 4/4
L'*Andante* adopte une forme ternaire **A B A** ("forme lied"). Dans l'orchestre, Haendel supprime hautbois, basson et clavecin jusqu'au retour de **A.** Pour l'orgue il précise une registration : "Open Diapason, Stopt Diapason and Flute" (jeux solistes doux):

A. L'orgue seul expose un thème, très expressif, en notes répétées avec des dissonances et des broderies, sur une basse en quintes ascendantes. (Les cordes le reprennent *pianissimo*) :

B. La partie centrale comprend 2 motifs principaux, le premier, *B1*, exposé par l'orgue et le second,*B2*, par les cordes et l'orgue :

• *B1* est écrit en triolets de doubles croches à la fois virtuoses et mélodiques, que l'orgue développe brillamment et avec expression.
• *B2* fait dialoguer avec rapidité *tutti* en croches et *soli* en doubles croches, dans le ton de la dominante (*fa* majeur) :





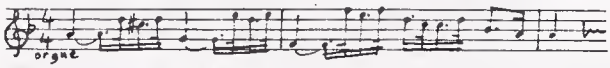
• *B1* puis *B2* sont repris en *ré* mineur, avant un long solo d'orgue sur *B1*, en *sol* mineur, combinant toujours lyrisme et animation.

• Le *tutti* (orgue et cordes) intervient sur le thème *A* varié, puis sur *B* et sur *A*.

• Un solo développé, "cadence" du soliste conclut la partie *B* par des variations de ses deux motifs, alliant fantaisie et simplicité.

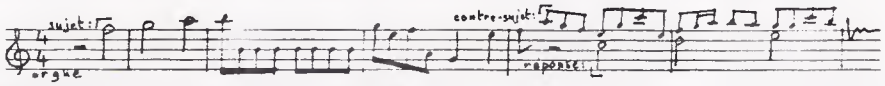
A : le thème *A*, puissamment expressif, est réexposé par le *tutti,* pour lequel Haendel rajoute les hautbois, jusque là muets, et la basse continue au complet.

3e mouvement : *Adagio,* "ad libitum", en *ré* mineur, à 4/4
Ce bref mouvement lent rappelle les interludes des concertos d'église italiens traditionnellement confiés à l'organiste ou au claveciniste que celui improvisait entre deux mouvements rapides. Dans le cas présent, la musique reste proche d'une improvisation notée :



L'*Adagio* se déroule d'une seule coulée. A la huitième mesure, le *tutti* intervient pour conclure sur l'accord de dominante de *ré* mineur. Ces deux dernières mesures sont de toute évidence un simple schéma harmonique pour une cadence improvisée par l'interprète.

4e mouvement : *Allegro,* en *fa* majeur, à 4/4
Final classique du concerto italien, cet *Allegro* adopte la forme d'un *fugato* (fugue très libre), qui ménage cependant les rôles du *tutti* et du solo.

Le *fugato* se compose d'une exposition à 4 voix par le *tutti* et d'une série de 6 divertissements intercalés entre de brèves expositions tronquées du thème principal (sujet). Celui-ci est accompagné d'un thème secondaire, le contre-sujet. Ils sont tous deux fortement rythmés :

• Exposition : les quatre voix entrent, doublées par l'orgue, dans l'ordre suivant : sujet (violon I et hautbois), réponse (violon II), réponse (alto), sujet (basse continue).

• 1er divertissement : solo d'orgue sur le contre-sujet en canon puis le sujet varié, amenant un nouvel élément, trillé, en *do* majeur, au caractère "galant".

• L'alternance *tutti* (expositions) - *soli* (divertissements) se poursuit avec variété et invention.

• Dans le 5e divertissement, l'orgue exploite un élément mélodique rappelant le motif *B* du 1er mouvement avec ses notes répétées et ses sauts d'intervalles, donnant ainsi une unité thématique à tout le concerto (il revient aussi avant la fin).
Le *tutti* final voit la réexposition tronquée du sujet par les basses, puis son exposition complète par les dessus (main droite, violon I, hautbois). Dans la cadence 1 achevant le concerto, le *tutti* s'arrête sur un accord de 7e de dominante sur lequel l'orgue improvise une "cadence". Un bref *Adagio* conclut l'oeuvre. (La cadence 2, elle, conclut simplement avant l'entrée du choeur).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

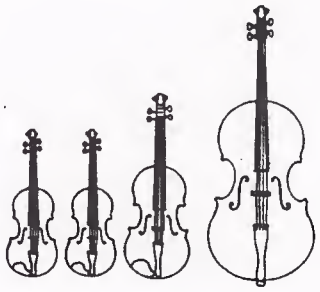
QUATUOR A CORDES "L'EMPEREUR"
op. 76 n°3, en ut majeur

Partition : Heugel et Cie

Joseph HAYDN
(1732 - 1809)

Le quatuor à cordes (1) "L'Empereur" doit son surnom au fait que l'hymne impérial autrichien -dont Haydn est lui-même l'auteur- est le thème du second mouvement. L'oeuvre fait partie des six quatuors de l'opus 76, écrits de 1796 à 1799 à Vienne. A cette époque, après les *Symphonies "londoniennes"*, Haydn met la dernière main à *La Création du Monde*, avant d'entamer *Les Saisons*, ses deux grands oratorios, chefs-d'oeuvre de la vieillesse d'un maître admiré dans toute l'Europe.

C'est néanmoins à travers le genre du quatuor à cordes que Haydn continuera à innover jusqu'à la fin de sa vie, parachevant ainsi une oeuvre musicale de portée universelle.



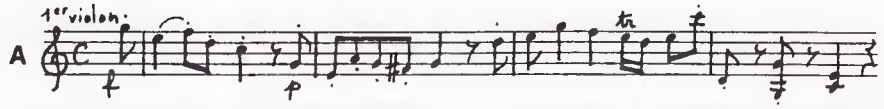
L'oeuvre comprend quatre mouvements qui suivent l'ordre classique de la sonate : un 1er mouvement rapide (*Allegro*), un 2e mouvement lent (*Poco adagio cantabile*), un 3e mouvement rapide en forme de menuet (*Menuetto, Allegro*), un 4e mouvement très rapide (*Finale, Presto*).

1er mouvement : *Allegro*
(en *do* majeur, à 4/4)

L'*Allegro* initial adopte la *forme-sonate* (2) classique à 2 thèmes, mais ici le second thème est si proche du premier que l'on peut véritablement parler de **monothématisme** : cette tendance à n'employer qu'un seul thème dans la forme-sonate caractérise les oeuvres de la dernière période de Haydn, particulièrement à partir des *Quatuors "russes"* op. 33 (1782).

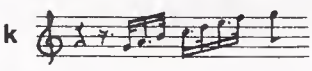
EXPOSITION

- **Le 1er thème A** est exposé par les 4 instruments, en *do* majeur. Débutant en anacrouse (une croche en levée, avant le 1er temps), il est à la fois rythmique et chantant et se caractérise par des oppositions d'intensité et de registre sonore :



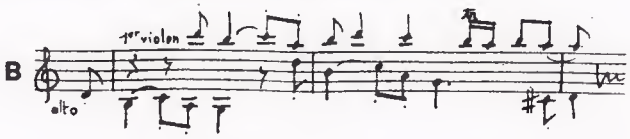
Ex 1

Un jeu sur la tête du thème fait apparaître un nouvel élément rythmique **k** , gamme ascendante en rythmes pointés :



Ex 2

- **Le Pont** exploite avec vigueur le rythme **k** sur pédale de tonique (*do* répété en *sforzando* (3) au violoncelle), puis sur l'accord de dominante (*sol* majeur).
- **Le 2e thème B**, en *sol* majeur, n'est autre que le début du thème **A** à la dominante. Il est exposé par l'alto et le violoncelle auxquels répondent les deux violons.



Ex 3

MUSIQUE & CULTURE

- **La Coda,** très développée, introduit d'abord un motif en trille **w** , incisif et dynamique, issu du thème principal : **Ex 4**

Puis un épisode très modulant développe un jeu contrapuntique sur le thème **A,** aboutissant *fortissimo* en *mi b* majeur. Dans cette tonalité éloignée du ton principal a lieu une nouvelle exposition du thème **B,** *piano.* Un *forte* entame le dernier épisode de l'Exposition dans lequel un nouveau motif rythmique **x** apparaît, issu du Pont : **Ex 5**

L'Exposition se conclut classiquement à la dominante (*sol* majeur). (Elle est reprise intégralement, de même que l'ensemble Développement + Réexposition).

DÉVELOPPEMENT

- Nettement plus réduit que l'Exposition, le Développement débute énergiquement sur une combinaison de la tête du thème **A** (ou thème **B**) et de l'élément **k** (Ex 2), modulant de la dominante à *la* mineur (ton relatif).
- Puis un enchevêtrement de motifs de l'Exposition, notamment le trille **w** (Ex 4), donne lieu à des effets dramatiques où prédominent les tons mineurs.
- L'élément **k** est largement développé, en *mi* majeur, sur un populaire bourdon de quinte (*mi-si*), scandé en robustes *sforzandi* par l'alto et le violoncelle alternés. Le Développement s'achève en *mi* mineur dans la nuance *pianissimo.*

RÉEXPOSITION

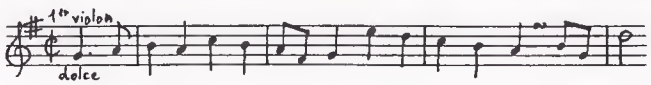
- Un brusque *forte* réintroduit le thème **A** en *do* majeur (d'où un double contraste, d'intensité et de tonalité) ; sa réexposition est identique.
- Cette fois, le Pont nous amène -facétieusement- en *sol* majeur avant de revenir en *do* majeur.
- Après un point d'orgue, le 2e thème **B** est réexposé à son tour dans le ton principal (comme le veut l'ordonnance classique) mais dans une présentation instrumentale modifiée et assorti de chromatismes soulignés par des *sforzandi.*
- La Coda joue rythmiquement sur le début et des éléments du thème **A,** les combinant dans la nuance *forte* pour la conclusion déclamatoire. A la reprise, la Coda prend un mouvement plus rapide, accentuant ainsi son caractère de virtuosité théâtrale.

2e mouvement : *Poco adagio cantabile*

(en *sol* majeur, à ¢)

Écrit dans le ton de la dominante, le mouvement est un thème varié sur l'hymne impérial autrichien "Gott erhalte den Kaiser", composé par Haydn en 1797.

- **L'hymne,** d'une noble gravité, se divise en trois phrases régulières dont la 1ère et la 3e sont reprises. Il est donné au 1er violon, accompagné avec sobriété par le 2e violon, l'alto et le violoncelle : **Ex 6**



Quatre variations suivent, dans lesquelles le thème reste intact mélodiquement, passant successivement à chaque instrument (2e violon, violoncelle, alto, 1er violon), tandis que les trois autres lui adjoignent des contrepoints de plus en plus complexes.

- **1ère variation** (jouée *sempre piano* à deux violons seuls) : le thème est au 2e violon, l'accompagnement au 1er violon, ornemental et virtuose, en doubles croches alternativement détachées et liées.
- **2e variation :** le thème passe au violoncelle (*piano*), doublé à la tierce par le 2e violon, le 1er violon jouant un contrechant mélodique syncopé accompagné par l'alto. Dans la partie centrale de l'hymne, des doubles croches tendent à s'imposer aux quatre instruments.
- **3e variation :** l'alto s'empare du thème, et des contrechants syncopés entrent au 1er violon, au 2e violon puis au violoncelle. Pour finir, les quatre instruments se retrouvent en un jeu contrapuntique dominé par le chromatisme expressif.
- **4e variation :** le thème revient en dernier lieu au 1er violon, qui, s'élevant à l'octave aiguë à partir de la reprise de la 1ère phrase, charge l'hymne d'un enthousiasme fervent ; les trois autres instruments l'accompagnent dans un style homophonique. La reprise de la 3e phrase amène une brève Coda s'achevant quasi-religieusement par deux points d'orgue sur des accords à six voix (alto et violoncelle en doubles cordes).

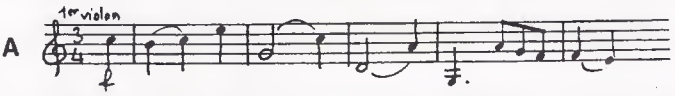
3e mouvement : *Menuetto (Allegro)*

(en *do* majeur, à 3/4)

Retrouvant la tonalité initiale, ce menuet adopte le moule traditionnel en trois volets symétriques : *Menuet-Trio-Menuet,* chacun d'eux étant de forme bipartite avec reprises (4). Comme il se doit, *Menuet* et *Trio* contrastent en tonalité et en caractère.

A- MENUETTO (en *do* majeur)

- Dans la **1ère partie,** le thème principal **A,** joué *forte* au 1er violon, se caractérise par de grands écarts descendants et une assise rythmique très ferme, que soulignent les autres instruments :



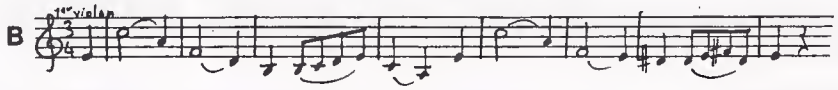
Ex 7

Après un motif ascendant au violoncelle sur un rythme **y** (♩♫♩), précédemment esquissé par le 1er violon, la 1ère partie s'achève en *sol* majeur, ton de la dominante.

- La **2e partie,** très modulante, présente un canon entre 1er violon et violoncelle (ce dernier jouant le thème par mouvement contraire), en *do* mineur. Elle aboutit à la dominante, ramenant le thème **A** dans le ton principal -comme dans une Réexposition-, et le thème subit un nouveau développement le portant dans l'aigu des quatre instruments. Une Coda exploite l'élément **y** et des fragments du thème **A** avec un certain humour, et conclut en *do* majeur.

B- TRIO (en *la* mineur)

Le *Trio* contraste avec le *Menuet* par sa tonalité, sa nuance *piano,* et une expression rêveuse.

- La 1ère partie est très brève, le 1er violon exposant le thème **B** pratiquement en solo, ce qui met en valeur sa couleur mélancolique, presque désolée :

Ex 8

- La **2e partie,** beaucoup plus développée, exploite le thème **B** en un riche contrepoint en imitations. Un passage central en *la* majeur, plus souriant, ramène finalement le thème **B** dans sa présentation initiale, s'achevant par de sombres chromatismes.

A- MENUETTO : le menuet est repris en *Da Capo* (4), concluant le 3e mouvement sur une note alerte et optimiste.

4e mouvement : *Finale (Presto)*

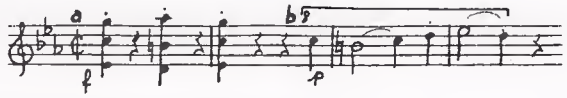
(en *do* mineur, à ¢)

Le *Finale* est en *do* mineur, alors que le quatuor est en *do* majeur.
Sa démarche tonale particulière peut nous inspirer une interprétation liée à la symbolique franc-maçonne (5) : le morceau débute en *do* mineur, ton qui symbolise le chaos originel ; la fin de l'exposition et le début du développement sont en *mi b* majeur, tonalité de l'initiation, du passage (*mi b* majeur a trois bémols à la clef et le chiffre 3 est celui de l'initiation franc-maçonne) ; enfin, l'oeuvre se termine en *do* majeur, symbolisant la lumière, l'ordre divin. (Remarquons néanmoins que ces propositions n'ont que peu d'incidences sur l'analyse musicale proprement dite et qu'elles peuvent être éventuellement laissées de côté).

Comme on l'aura relevé au passage, ce 4e mouvement adopte une forme *Allegro de sonate* classique, cela malgré un rythme enjoué de *Rondo,* renforcé par le caractère de refrain du 1er thème. Le 2e thème n'est que le développement du premier à la dominante et l'on peut donc encore parler ici de monothématisme.

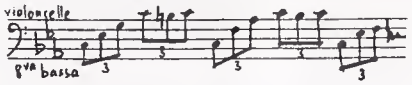
EXPOSITION

- **Le 1er thème A** présente deux éléments contrastés sous forme de questions-réponses, l'un **a,** rythmique et martelé par tout le quatuor, l'autre **b,** mélodique et *piano,* commençant à trois instruments seulement :

A  Ex 9

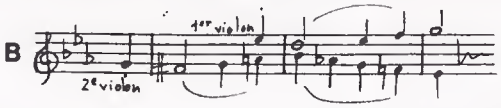
C'est l'élément **b** qui donnera naissance au 2e thème.

- **Le Pont,** bref, débutant par l'élément **a,** fait apparaître des triolets au violoncelle, puis au 1er violon, enfin à l'alto. Ce motif **z** en triolets aura une grande importance dans la suite du morceau (6) :

z  Ex 10

Le Pont ne module pas mais s'arrête sur l'accord de dominante (*sol* majeur).

- **Le 2e thème B,** en *sol* mineur, est exposé en entrées successives, modulant en *fa* mineur et en *mi b* majeur. Il n'est autre qu'un développement contrapuntique expressif de l'élément **b** du 1er thème (Ex 9) :

B  Ex 11

Après un épisode introduisant un accompagnement de croches au 2e violon, le thème **B** revient, amenant franchement le ton de *mi b* majeur, ton relatif de *do* mineur, et avec lui, une clarté nouvelle.

- L'Exposition se termine par une **Coda** très développée exploitant d'abord le rythme scandé du motif **a** combinés aux triolets **z** au violon I (Ex 10), puis le même motif **z** aux deux violons et au violoncelle, combinés avec **a** et **b.** La Coda s'achève en *mi b* majeur sur une pédale de *mi b* au violoncelle.

DÉVELOPPEMENT

- Le thème **B** est redonné *forte* en *mi b* majeur ; les instruments entrent cette fois deux par deux, puis, *piano,* par groupes de trois, jouant sur le demi-ton initial du thème (Ex 11).
- Un épisode plus animé combine le thème **B** et le motif **z** , pris en descendant et en montant.
- Lorsque les quatre instruments sont réunis, une modulation en *la b* majeur déclenche un jeu instrumental amplifié en registre, préparant l'invasion des quatre parties instrumentales par les triolets et le retour dans le ton principal, *do* mineur.
- Une Coda consacre la tonalité de *do* mineur et la disparition du thème **B.**

RÉEXPOSITION

- Le thème **A** revient dans le ton principal (Ex 9). Il est modifié sur sa reprise, des nuances très assourdies préparant le Pont en *ré b* majeur (ton de la sixte napolitaine).
- Le Pont, plus important qu'à l'Exposition, exploite principalement le motif en triolets **z** ; il ramène le ton principal sur l'accord de dominante.
- Précédé par un silence (effet dramatique significatif par rapport à la symbolique évoquée plus haut), le thème **B** est réexposé en *do* majeur, ton homonyme du ton principal, joué cette fois à quatre instruments, dans la nuance *piano* et avec noblesse. Comme dans l'exposition, le thème **B** est développé en combinaisons contrapuntiques, avec une nouvelle plénitude sonore.
- La Coda unit de façon spectaculaire le motif **z** et le thème **B** en un triomphant *do* majeur, qu'affirment les accords finaux répétés.

---

(1) Dans la musique de chambre, la dénomination "quatuor à cordes" désigne exclusivement le quatuor pour 2 violons, alto et violoncelle.
(2) ou forme *Allegro de Sonate*.cf. fiches techniques *La sonate.*
(3) cf. fiche pratique "lexique" n°2 : *Termes italiens d'intensité.*
(4) Le *Da Capo* du Menuet est joué sans reprises.
(5) Rappelons que, comme la majorité de l'élite viennoise de leur temps, Mozart et Haydn s'affilièrent tous deux à la franc-maçonnerie, respectivement en 1784 et 1785. Plusieurs de leurs oeuvres composées ensuite reflètent clairement l'influence d'une symbolique franc-maçonne : tel est le cas de *La Flûte Enchantée* de Mozart et de *La Création* de Haydn, qu'il termine précisément à l'époque de l'opus 76, dont fait partie ce quatuor
(6) Le rôle moteur de cet élément rythmique, notamment dans les modulations en *mi b* majeur puis en *do* majeur, peut être rattaché à la symbolique évoquée plus haut (le triolet évoque le chiffre 3).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

LA CRÉATION
Oratorio

F. Joseph HAYDN
(1732-1809)

C'est lors de son 2e voyage à Londres que Haydn entend des oratorios de HAENDEL. Très influencé et enthousiaste, il ramène à Vienne, deux ébauches d'oratorios (*la Création* et *les Saisons*) qui sont deux chefs-d'œuvre du classicisme viennois et qui donnent à l'oratorio allemand ses lettres de noblesse. Ecrites entre 60 et 70 ans, ces œuvres sont exemplaires du style symphonique de la maturité de Haydn.

GENESE DE L'ŒUVRE

Le livret traduit en allemand et arrangé par le fameux mélomane viennois *Van Swieten,* utilise un texte de *Lindley,* inspiré par le *« Paradis Perdu »* de *Milton.* Déjà connu et admiré par tous, Haydn reçoit tous les appuis nécessaires pour faciliter la gestation de son oratorio. Sur l'initiative des princes et aristocrates viennois, 500 ducats sont réunis pour financer les répétitions et régler les honoraires du compositeur.

Le *28 avril 1798* a lieu dans la grande salle de concert du palais du prince *Schwarzenberg,* la 1re représentation devant une foule considérable. Après audition, la foule qui était plongée dans un silence recueilli, lui fit une ovation grandiose. Le *19 mars 1799,* la *Création,* sous la direction du maître, est présentée au grand public viennois qui consacre une fois de plus le succès de l'œuvre. Il en est de même à Paris où 15 jours avant la représentation l'on ne trouve déjà plus de place à l'Opéra (1).

Cette œuvre de fraîcheur et de grâce s'inscrit dans la ligne du *Siècle des Lumières* par le pouvoir du langage utilisé qui répond à la Nature, et par sa vision optimiste du monde. Il n'y a aucun mysticisme dans cette œuvre placée sous le signe de la joie de vivre terrestre et profane, car si l'essence de la partition est religieuse, elle ne possède aucun lien propre avec la liturgie. Ce qui explique les reproches formulés à l'encontre de Haydn, accusé d'avoir écrit une œuvre profane, au point que le clergé en interdit la représentation dans une église catholique. D'ailleurs le compositeur reconnaît : « Lorsque je pense à Dieu, mon cœur est tellement plein de joie, que mes notes coulent comme d'une fontaine et puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux, il me pardonnera de l'avoir servi joyeusement... Quand je pense (à lui) j'ai toujours envie de sourire. Dans ces moments-là, mon cœur se met toujours à bondir de joie. » Voici parfaitement défini le caractère de Haydn, « homme heureux qui a pris ses sûretés avec le ciel » et qui est « fait pour l'idylle et reste idyllique » (J. Combarieu).

L'ŒUVRE - LA FORME

Comme nous l'avons déjà mentionné (2) *La Création* marque « l'extension croissante de l'oratorio au domaine profane ».

L'œuvre raconte, par l'intermédiaire des 3 archanges *Raphaël, Uriel* et *Gabriel* (qui remplacent le *Testo* de l'ancien oratorio italien) l'histoire de la Création tirée du 1er chapitre de la Genèse et prend fin avec l'évocation des deux humains Adam et Eve au jardin de l'Eden. Le fait de traiter musicalement en moins de deux heures une matière aussi dense est une gageure. Haydn a restreint airs et chœurs (souvent réunis) au profit de récitatifs qui font avancer l'action.

L'orchestre classique, relativement important, épouse la pensée musicale en étant employé à des fins descriptives. La formation (bois par deux ; trompettes ; trombones - alto, ténor, basse ; contrebasson ; quatuor à cordes) était courante à l'époque pour la musique vocale (3).

L'écriture est souvent hardie avec ses modulations éloignées, dans l'orchestre. Par contre, les chœurs écrits dans une harmonie relativement simple sont souvent homophones.

La forme. Les 2 premières parties décrivent les 6 jours de la Création et la 3e partie, le bonheur d'Adam et d'Eve au paradis.

5 personnages : *Raphaël = Basse / Uriel = Ténor / Gabriel = Soprano / Adam = Ténor / Eve = Soprano*

(1) C'est en se rendant à la 1re de la Création, que Bonaparte fût victime de l'attentat de la rue St-Nicaise (24 décembre 1799).

(2) Fiche technique « Oratorio ».

(3) Par contre un tel orchestre était inusité dans la musique symphonique (c'est Beethoven, qui le premier a introduit le trombone dans sa 5e symphonie).

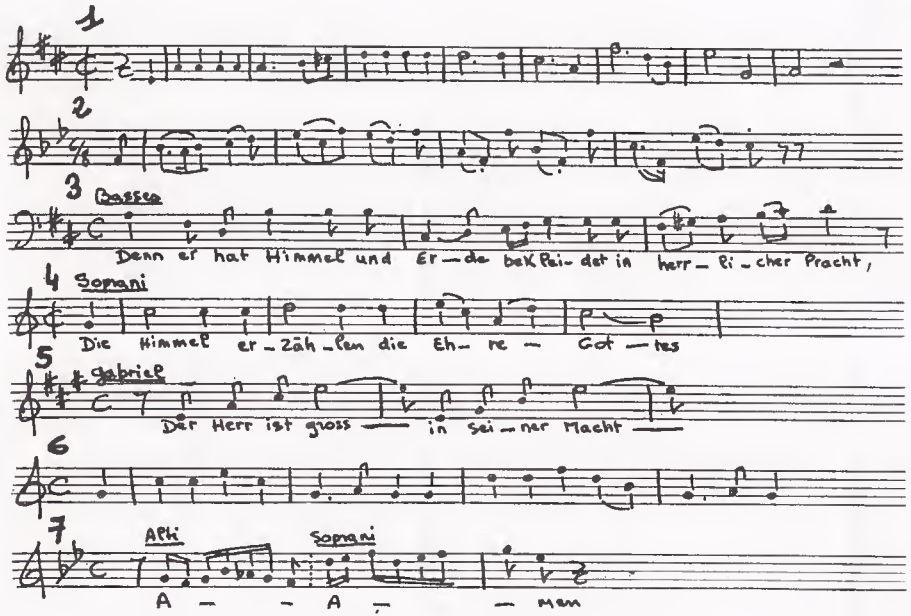
CONTENU	FORME	ANALYSE
	PREMIERE PARTIE	
Ouverture		
Description du chaos.	Largo.	Cette partition — placée en tête de l'ouvrage — est l'une des pages les plus extraordinaires jamais écrites. Musique prophétique aux harmonies instables (emploi de septièmes diminuées et du chromatisme, abondance de cadences rompues...), elle décrit avec « concision et ampleur » (V. d'Indy) le chaos originel.
1er jour		
1. *Raphaël :* Création de la lumière.	Récitatif accompagnato (1) s'enchaîne sans interruption à l'ouverture.	Le récit commence a capella — Sur le mot « Gott » accord de septième diminuée. « Que la lumière soit, et la lumière fut », sur ces paroles, le chœur et l'orchestre amènent la tonalité éclatante d'ut majeur, dans un subito forte.
2. *Uriel* et chœur.	Air en 2 parties a) *Uriel :* Andante. LA Maj. b) chœur : entrée fuguée avec adjonction du trombone et du contrebasson.	a) Dans un allegro moderato, *Uriel,* évoque les démons (modulations éloignées). b) La tonalité initiale de LA est ramenée dans un chœur homophone chanté « sotto voce » qui annonce l'ordre nouveau *(ex. 1).*
2e jour		
3. *Raphaël :* Apparition de la nature.	Récitatif accompagnato.	L'orchestre très descriptif souligne les différents phénomènes naturels : éclairs, tonnerre, pluie..., (ex. : la neige est concrétisée par un accompagnement souple et léger des cordes).
4. *Gabriel* et chœur : Louange des anges.	Forme lied en 3 parties (2).	L'air de *Gabriel* alterne avec les chœurs.
3e jour		
5. *Raphaël :* Création de l'eau et de la terre.	Récitatif secco (1).	Une cadence en si b enchaîne l'air suivant.
6. *Raphaël :* Création de l'eau et de la terre.	Air en 3 parties.	Le flux et le reflux sont décrits à l'orchestre par des motifs mouvants en doubles croches ; les montagnes sont suggérées par une mélodie d'intervalles disjoints ; quant au ruisseau il est évoqué par un motif limpide de triolets aux violons.
7. *Gabriel :* Apparition des plantes.	Récitatif secco.	« Et Dieu dit à la terre de porter de l'herbe, des arbres, des fruits... ».
8. *Gabriel :* Apparition des plantes.	Air en 3 parties. Andante.	L'air débute par un rythme de sicilienne *(ex. 2),* les nombreuses vocalises sont des cris de joie devant la beauté des sites.
9. *Uriel*	Récitatif secco.	
10. *Chœur :* louange des anges.	3 parties : a) note contre note (style choral) - b) passage fugué *(ex. 3)* - a') retour de l'écriture homophonique.	Sur le mot « Herrlicher Prach » (grande puissance) Haydn note une grande vocalise. a) Adjonction de fanfares.
4e jour		
11. *Uriel :* Création du soleil, de la lune, des étoiles.	Récitatif secco.	

12. *Uriel :* Création du soleil, de la lune, des étoiles.	Récitatif accompagnato 2 parties : a) le jour - b) la lune, les étoiles.	La création de la lumière se fait par adjonction d'instruments, suivant une lente gamme de RE ascendante, des 1er violons et flûtes, en partant de la nuance PP, tandis que les autres instruments amorcent un crescendo en écriture polyphonique. « Le soleil était éclatant, la lune reproduit la même gamme et le même cycle d'orchestre, mais à la sous-dominante car elle doit se contenter comme dans la nature d'un rôle un peu moins lumineux » (V. d'Indy).
13. Chœur et Trio : Louange des anges.	UT - 2 parties *(ex. 4)* a) soli - chœur - b) entrées fuguées	Page brillante et large où toutes les voix se réunissent pour louer l'œuvre divine.
DEUXIEME PARTIE		
5e jour		
14. *Gabriel :* Céation des animaux.	Récitatif secco.	
15. *Gabriel :* Les oiseaux.	Air - 2 parties - avec courte reprise de la ritournelle du début.	Après une longue introduction la Création des oiseaux est suggérée par un accompagnement orchestral orné. Le mot « Reizender » (charmant) donne lieu à de larges vocalises.
16. *Raphaël :* Les poissons.	Récitatif accompagnato.	Les poissons peuplent les profondeurs de l'onde (d'où la tessiture et l'orchestration originale des violoncelles divisés).
17. *Raphaël :* Louanges à Dieu.	Récitatif secco.	
18. Trio : Récapitulation des 5 journ.	3 parties.	Orchestre toujours très descriptif.
19. Trio - chœurs : Louanges des anges.	Chœurs et soli en alternance.	Sur les paroles : « Der Herr ist gross, in seiner Macht » (Dieu est grand), nous entendons un arpège ascendant *(ex. 5).* Le mot « ewig » (éternellement) est souligné par de longues tenues.
6e jour		
20. *Raphaël :* Création des animaux.	Récitatif secco.	
21. *Raphaël :* Création des animaux.	Récitatif accompagné.	Chaque animal est décrit en quelques mesures avec une grande richesse de timbres (le lion rugissant est décrit par le trombone, les insectes par le frémissement des cordes, etc.). Pour chaque bête, la musique anticipe la présentation de celui-ci par le soliste.
22. *Raphaël :* Prise de conscience de l'absence de l'homme sur terre.	Air - 3 parties - RE.	La réflexion de *Raphaël* est suggérée par de nombreux points d'orgue. Il manque l'essentiel : la création d'un être pensant et raisonnable.
23. *Uriel :* Création de l'homme.	Récitatif secco.	
24. *Uriel :* Création de l'homme.	Air en 2 parties : a) l'homme - b) la femme.	La mélodie est la même *(ex. 6).* Seul varie l'accompagnement : a) adjonction de cuivres et timbales, rythme marqué - b) dessin caressant de croches aux 1er violons.
25. *Raphaël*	Récitatif secco.	
26. Chœur : Louanges des anges.	1. forme fuguée.	1. entrées très serrées en strettes.
	2. écriture verticale.	2. affirmation de la grandeur divine.
27. Trio : Louanges des anges.	2 parties.	Reconnaissance de la puissance divine : l'homme seul n'est que poussière.
28. Chœur : Célébration de l'accomplissement de l'œuvre.	Si b. Double fugue.	L'œuvre de création se termine sur un brillant « Alleluia ».

(1) Cf. fiche technique : « Opéra ».
(2) Cf. fiche technique : « Le Lied et Schubert ».

TROISIEME PARTIE

Bonheur d'Adam et Eve		
29. Introduction.	Largo - Mi.	Les harmonies du jardin de l'Eden sont représentées par les 3 parties de flûtes (déjà Rameau avait utilisé cette disposition pour obtenir des « voix célestes »).
30. *Uriel*	Récitatif accompagnato.	
31. Duo (*Adam et Eve*) et chœur : Louanges à Dieu.	3 parties : a) duo et chœur, homophone - b) allegro - c) tutti fugué.	a) passage soutenu par un mouvement perpétuel ternaire des 2e violons - comme précédemment, le mot « Ewigkeit » (éternité) est souligné par de longues tenues.
32. *Adam*	Récitatif secco orné.	
33. Duo d'amour : *Adam et Eve.*	Air en 2 parties : a) 3/4 adagio - b) 2/4 allegro.	L'homme et la femme se reconnaissent en tant que couple - a) le basson solo et le 1er violon soutiennent le chant - b) joie d'*Adam* et *Eve* illustrée par de longues vocalises.
34. *Uriel*	Récitatif secco.	
35. *Adam et Eve* et chœurs : Louanges des anges.	2 parties - Si b. a) introduction lente 4/4. b) allegro - double fugue.	a) chœur homophone - b) le mot « Amen » est mise en évidence par de joyeuses vocalises brodées qui se répondent *(ex. 7).* L'œuvre se termine par un brillant tutti et couronne la gloire éternelle divine.

25.3/6

BREVE DISCOGRAPHIE d'après la sélection DIAPASON

— Popp - Hollweg W. - Moll - Dose - Luxon
Brighton Festival Chœur
Royal Philharmonic Orchestra
A. DORATI (Decca - Stereo)

— Janowitz. Wunderlich - Kreen - Fischer Dieskau - Berry
Chœur Singverein et Orchestre Philharmonique de Vienne
H. von KARAJAN (Deutsche Grammophon - Stereo)

— Ameling - Kreen - Kranse - Spoorenberg - Fairhurst
Chœur Opéra et Orchestre Philharmonique de Vienne
K. MUNCHINGER (Decca - Stereo)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

LA SYMPHONIE N° 2
pour cordes et trompette

Arthur HONEGGER
1892-1955

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

C'est en 1929 qu'Arthur Honegger, alors âgé de trente-sept ans, se décide à aborder la *Symphonie*, à la demande de Serge Koussevitsky qui veut célébrer avec éclat le cinquantième anniversaire du Boston Symphony Orchestra. La première eut lieu le 13 février 1931.

Plus de dix ans s'écoulent ensuite avant la composition de la 2e *Symphonie* ou *Symphonie pour cordes*, commandée par le chef d'orchestre Paul Sacher à l'occasion du dixième anniversaire de son Kammerorchester. Terminé à la fin de 1941, en pleine occupation allemande, cet admirable chef-d'œuvre voit le jour à Zurich, le 23 janvier 1942. Honegger atteignait cette cinquantième année à partir de laquelle, disait-il volontiers avec un demi-sourire, on peut espérer écrire pour l'avenir. Rappelons que les trois autres symphonies d'Arthur Honegger (*Symphonie liturgique - Deliciae basiliensis - Di tre re*) datent respectivement de 1945, 1946 et 1950.

LE MUSICIEN

Les lignes qui suivent éclaireront mieux l'analyse et surtout l'audition de la *Symphonie pour cordes*.

« Le tempérament d'Honegger étant essentiellement dramatique, écrit Paul Collaer (*La musique moderne - Ed. Maddens*), le dynamisme lui convient particulièrement...

Son langage est approprié à sa vie intérieure. Des thèmes hachés, scandés rudement, sont étayés par des accords de quartes et de quintes, superposés dans toute leur crudité, tissent une polyphonie inflexible dont nulle complaisance n'atténue le grondement. Pourtant, dans cette masse sonore explosive, dans cette atmosphère orageuse, écrasante, l'on peut toujours suivre une traînée lumineuse. Frêle en apparence, une mélodie longue, imprégnée de tendresse, nous guide par une séduction qu'elle doit, non point à sa personnalité, mais à sa valeur de contraste par rapport au contexte rugueux et parfois brutal. Elle est la goutte d'eau sur les lèvres de l'assoiffé, le baume sur la plaie... »

Quant à Jean Roy, il souligne dans *Présences contemporaines* (*Nouvelles Ed. Debresse*) que « chez Honegger une chose nous frappe d'abord, et ce n'est pas seulement la grandeur, mais un alliage sans défauts de franchise et de vigueur, de décision et d'enthousiasme. Honegger ignore les nostalgies, les retours en arrière, les stagnations moroses, et s'il hait la fausse naïveté, au même titre que les subtilités gratuites de l'art abstrait, c'est parce que son art est, avant tout, sans complexes. Honegger, c'est le musicien qui s'est donné un but et qui y va tout droit, sans tricherie, sans simplification arbitraire. Aucun escamotage, aucune dérobade. Cette honnêteté foncière, qui est la marque première du génie d'Honegger, porte en elle sa récompense : la conclusion d'une œuvre en est, chez lui, le sommet. A vingt ans de distance, l'Alleluia du *Roi David* et le finale de la *Symphonie pour cordes* confirment cette règle presque invariable. »

LA SYMPHONIE POUR CORDES

Cette rigueur foncière, cette probité artistique, ce tempérament dramatique et cette grandeur qui domine dans son œuvre, sont sensibles dans sa *Symphonie n° 2* dont les deux premiers mouvements touchent le fond de l'angoisse humaine mais qui se termine par un chant d'espoir lancé en pleine lumière par la trompette.

« La *Symphonie n° 2*, écrit le regretté Jacques Feschotte (*Musiciens de tous les temps - Ed Seghers*), occupe une place à part, et au tout premier rang dans l'œuvre honeggerienne... Elle a, du fait des circonstances (et quelles circonstances !), pris un caractère très particulier. Car la guerre avait trouvé Honegger en train d'y rêver : un très court Prélude lent, déjà écrit, n'a jamais été exécuté. Puis ce compositeur se trouva envahi par le tragique des événements, l'angoisse bientôt accrue, la souffrance humaine s'imposait partout. Ainsi, sans qu'il ait établi un „programme", l'œuvre s'est en quelque sorte installée, puis formulée et développée en lui ».

Honegger lui-même nous met en garde contre un commentaire trop littéraire : « Je n'ai cherché aucun programme, aucune donnée littéraire ou philosophique. Si cette œuvre exprime ou fait ressentir des émotions, c'est qu'elles se sont présentées tout naturellement puisque je n'exprime ma pensée qu'en musique et peut-être sans en être absolument conscient. Comme détail caractéristique, je ne puis me rappeler qu'une chose, c'est que je n'avais pas de charbon et que mon atelier était encore très glacial au début de l'année 1941 ».

ANALYSE

Comme les autres symphonies d'Honegger, la *Symphonie pour cordes* ne comporte que trois mouvements :

1er mouvement : Molto moderato. Allegro.

C'est un « allegro haletant et sauvage qui s'oppose à un lamento où l'on croit entendre s'élever des sanglots » (J. Feschotte).

Remarquons d'abord que le *moderato introductif* reparaîtra trois fois dans ce morceau

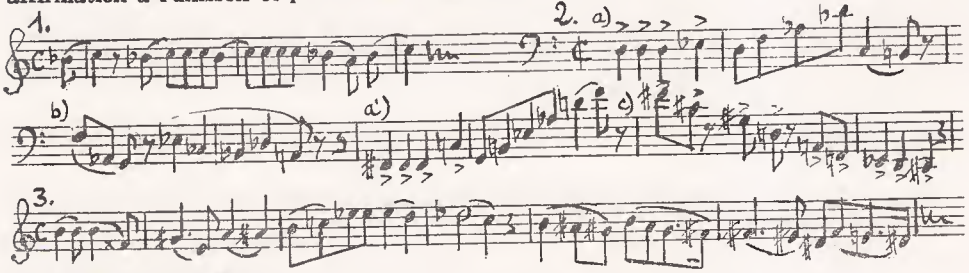
comme le refrain d'un mouvement en rondo. Il est fondé sur un thème d'une lancinante obstination (*Ex. 1*), exposé par l'**alto solo** puis repris par l'ensemble des **altos**.

Dans l'*allegro*, nous discernons deux idées principales :
— un motif rudement scandé, exposé par les **basses** (*Ex. 2 — thème A*) et **dont** les éléments évoluent parfois séparément ;
— une phrase plus calme, moins agitée (*poco meno mosso — Ex. 3 — thème B*), confiée aux **violons**.

L'exposition se termine par un rappel de l'*Ex. 1* dans le tempo de l'*allegro*.

Le développement utilise des fragments du thème A (*Ex. 2*) avant le retour du *molto moderato*. Puis un *crescendo* ramène l'allure vive de l'*allegro* et nous conduit à la réexposition.

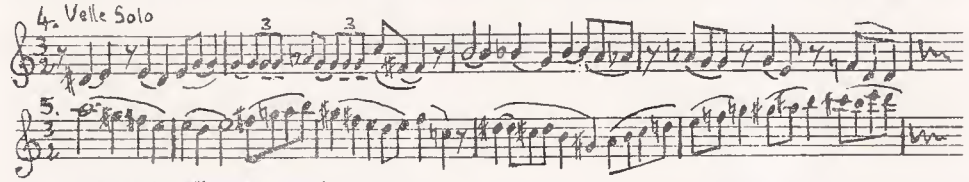
Nous retrouvons les éléments précédents mais, suivant une manière chère à Honegger, en commençant par le thème B (*Ex. 3*), toujours *poco meno mosso*, chanté en imitations à une mesure d'intervalle par les **violons** et les **violoncelles**. Après la reprise du thème A (*Ex. 2*), le dessin mélancolique de l'introduction émerge progressivement du « tutti » pour passer *molto moderato* aux **seconds violons**. Le mouvement conclut par une dernière affirmation à l'unisson et *pianissimo* du thème A.



2e mouvement : Adagio.

L'*Adagio* intensifie l'atmosphère angoissée du mouvement initial.

Un dessin rythmique sombre et lourd introduit une longue plainte des **violoncelles** (*Ex. 4*) à laquelle se superpose, au second énoncé du thème, une phrase mélodique des **violons** (*Ex. 5*). Un *crescendo* passionné mène à un **solo de contrebasse** qui se déroule sur un fond de trémolos des **altos** et des **violoncelles**. Des éléments des *Ex. 4* et *5* reparaissent, puis s'effacent devant le dessin rythmique du début qui s'estompe à son tour.

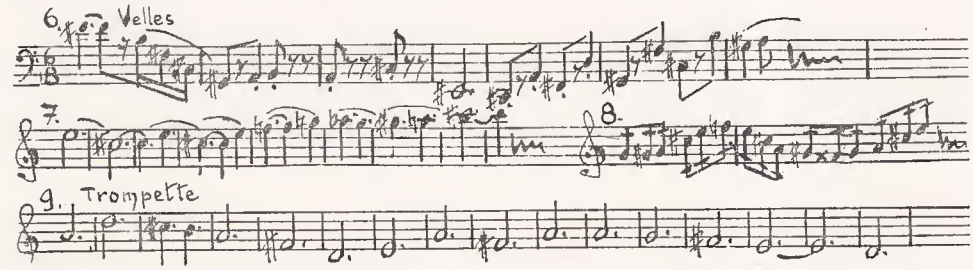


3e mouvement : Vivace, non troppo.

« Lutte violente où tous les archets entrent en jeu avec véhémence » : d'abord les **violons** en un rythme obstiné et léger (noter les *pizzicati* des premiers violons), puis les **altos** et les **violoncelles** exposant un thème court et énergique (*Ex. 6*) et enfin les **contrebasses**. Après avoir répété le thème des **basses**, les **premiers violons** développent une phrase en valeurs longues (*Ex. 7*) au-dessus d'un motif rythmiquement accusé et d'une gamme montante et descendante en trémolos (*Ex. 8*) qui se poursuivra durant la majeure partie du mouvement.

Le développement, construit sur des fragments des idées précédentes, est interrompu par la rentrée successive des **basses**, des **altos** et des **violons**.

La réexposition ramène, aux **altos**, le thème chantant (*Ex. 7*) des violons sur le même accompagnement rythmique. Puis le mouvement s'accélère et seul subsiste l'*Ex. 8* qui passe en imitations à tout l'orchestre. C'est alors un *crescendo* extraordinaire, une « tornade rageuse, rugueuse, fiévreuse » d'où jaillit brusquement « comme un soleil dans un ciel d'orage, un choral solennel, réconfortant — paix et lumière dans le style du Chant de la Joie —» (J. Bruyr) clamé par une trompette triomphale (*Ex. 9*) que doublent les **violons**. Une *coda* de quelques mesures pour les **cordes** seules met un point final à ce pur chef-d'œuvre de la musique française.



Discographie :

Ansermet : DEC - SDD 189 g.u. avec Cantate de Noël.
S. Baudo : Jalons de la Musique JM 039 g.u. avec Symphonie n° 3.

A. JUNGBLUT

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

Jeanne au bûcher (1935)

Arthur HONEGGER (1892-1955)

C'est Ida Rubinstein qui eut, en 1934, l'idée de *Jeanne au bûcher,* vaste oratorio dramatique, qui, par son esprit et ses moyens d'expression, doit rejoindre les grands *« mistères »* français du XVe siècle.

Elle en saisit Paul Claudel, qui, séduit par un tel projet, écrivit ce poème hautement inspiré qu'il termina la même année. Honegger se mit aussitôt à la composition musicale et la partition fut achevée le 30 août 1935.

La première audition au concert eut lieu à Bâle, le 10 mai 1938, et la première représentation publique le 8 mai 1939 à Orléans, sur le parvis de la Cathédrale, dans le cadre des fêtes traditionnelles en l'honneur de Jeanne d'Arc.

D'emblée, *Jeanne au bûcher* a pris rang parmi les hauts chefs-d'œuvre, faisant ensuite carrière comme oratorio de concert dans les plus grandes salles d'Europe et d'Amérique. Ce n'est pourtant qu'en 1950 qu'elle fut donnée à l'Opéra de Paris.

LA COLLABORATION CLAUDEL-HONEGGER

Cette collaboration, souhaitée par Ida Rubinstein, entre deux individualités aussi marquées et aussi différentes, reste l'une des plus belles rencontres entre la poésie et la musique. R. Dumesnil note qu'« elle fut si étroite que l'œuvre commune semble avoir jailli d'une seule pensée, et qu'il ne paraît plus possible de séparer le texte de la musique. » Honegger a évoqué lui-même les termes de leur collaboration :

« Pour chacun des ouvrages où j'ai eu le bonheur de travailler avec lui, Claudel m'a indiqué scène par scène, je pourrais presque dire ligne par ligne, la construction musicale de la partition. Il me faisait pénétrer l'atmosphère, sentir la densité, le contour mélodique qu'il désirait et qu'il me réservait le soin d'exprimer dans ma langue ».

Et le poète écrit du musicien : *« Nous avons travaillé en véritable fraternité tous les deux... J'ai été frappé de l'extraordinaire intelligence et la promptitude d'assimilation avec laquelle il comprenait ce que je voulais ».*

LE SUJET

L'originalité de l'histoire de Jeanne d'Arc telle que l'a conçue Claudel réside dans l'éclairage particulier sous lequel le poète présente son sujet. Il ne faut pas s'attendre à un déroulement chronologique de la vie de l'héroïne, mais à une véritable vision, qui propose un raccourci saisissant du double drame : le drame personnel et le drame historique de Jeanne.

Jeanne, condamnée, est liée sur le bûcher où elle va être brûlée vive. Pendant cet ultime moment, en proie à l'angoisse, elle voit défiler les événements marquants de sa vie et cherche à comprendre les raisons de son supplice.

L'œuvre présente ainsi une synthèse de deux éléments dramatiques fondamentaux : d'une part, le déroulement par tableaux successifs, en sens inverse de la chronologie, de la vie de Jeanne ; d'autre part, le déroulement du drame psychologique des derniers instants de l'héroïne, envisagé dans sa chronologie normale.

Le centre de l'œuvre est de toute évidence le drame psychologique ; c'est lui qui constitue le ressort dramatique essentiel de l'œuvre.

Au théâtre, l'évolution toute intérieure de Jeanne repensant sa vie et le mouvement des grandes étapes de son épopée sont traduits par un élément permanent et statique — Jeanne présente sur le bûcher tout au long de l'œuvre et Frère Dominique qui lui lit le Livre de sa vie — et le déroulement animé, haut en couleur et truculent des scènes qu'elle revit par le souvenir.

CARACTERISTIQUES MUSICALES

Tour à tour, ce sont des scènes violemment dramatiques, poignantes, ou d'une extrême tendresse lyrique, ou encore d'un réalisme qui n'hésite pas à aller jusqu'au grotesque et à la truculence. La partition d'Honegger traduit ainsi toutes les émotions exprimées par le poème, rehaussant leur véracité et leur profondeur.

Il est important de relever ensuite que, dans la mesure où une importance extrême a été accordée à la partition par les auteurs, tous les moyens d'expression propres au théâtre sont utilisés dans l'œuvre :

— les voix parlées, soit en déclamation libre, soit en déclamation notée sur portée ;
— les chœurs — chœur mixte et chœur d'enfants — qui tiennent une place très importante : c'est un fond presque continu de chuchotements, vociférations et chants mystiques ;
— le chant de soliste — la danse et le mime ;
— la musique symphonique, écrite pour une importante formation instrumentale : le grand orchestre avec notamment une petite clarinette *mi bémol,* une petite trompette en *ré,* un trombone basse, trois saxophones altos remplaçant les cors, deux pianos remplaçant les harpes, une batterie assez importante et les Ondes Martenot.

ANALYSE SOMMAIRE

Après une courte ouverture, chargée d'attente et d'angoisse (ajoutée par Honegger pour la présentation à l'Opéra), se succèdent onze scènes de durée variable, dont la succession, plutôt que d'indiquer un découpage absolu de l'œuvre, en ponctue beaucoup plus le déroulement continu.

SCENE 1 : Les voix du ciel

Jeanne apparaît liée au poteau ; un hurlement de chien déchire la nuit (effet des Ondes Martenot jouées « au ruban »).

SCENE 2 : Le livre

Près d'elle se tient Frère Dominique qui porte le Livre où est inscrite la vie de Jeanne. Cette scène, presque exclusivement parlée, est constituée par le dialogue entre Jeanne et Dominique qui commence alors sa lecture...

SCENE 3 : Les voix de la Terre

On assiste d'abord à la saisissante scène du Tribunal. Le chœur répète l'accusation en scandant avec force : *« hérétique, sorcière, relapse... qu'on la brûle ! »* Puis c'est la lecture du jugement, écrit en latin et confié à deux solistes, ténor et basse.

SCENE 4 : Jeanne livrée aux bêtes

Cette longue scène, presque burlesque, est traitée comme une parodie mordante, dont la musique souligne admirablement le caractère de tragique bouffonnerie. Tous les personnages vont apparaître revêtus d'un masque de bête : Porcus (Claudel joue sur le nom de Cauchon), le Tigre, le Renard, le Serpent, l'Ane...

SCENE 5 : Jeanne au poteau

Jeanne se retrouve seule ; rappel des hurlements de chien dans la nuit. Elle interroge Dominique sur les motifs de sa condamnation.

SCENE 6 : Les Rois ou l'invention du jeu de cartes

Puis, présentées en un ballet, les figures du Jeu de Cartes s'animent pour symboliser les ignobles machinations politiques qui ont amené Jeanne au bûcher.

Musicalement Honegger construit cette danse dans l'esprit des « *danceries* » de la Renaissance. Le même motif *(Ex. : 1)* est utilisé pour les trois strophes, différemment orchestré.

SCENE 7 : Catherine et Marguerite

Les cloches sonnent le glas, rappelant à Jeanne les cloches de son enfance et les voix de sainte Catherine et de sainte Marguerite, entendues naguère à Domrémy.

Dans cette page, Honegger superpose progressivement plusieurs éléments musicaux :

- l'évocation du glas
- les cloches de Domrémy
- le murmure de la foule qui répète la condamnation
- le chant du « *De Profundis* » par Catherine.

SCENE 8 : Le Roi qui va à Reims

Bientôt surgit le cortège tumultueux et animé du peuple de France qui se rend à Reims assister au sacre du Roi. A cet effet Honegger imagine une mélodie très proche d'une chanson populaire *(Ex. : 2)* longuement développée et variée. Puis, au Psaume (*antienne de Matines*) soutenu seulement par quelques accords, succède la grande marche royale qui s'éloigne peu à peu, tandis que réapparaissent les appels de cloches.

SCENE 9 : L'épée de Jeanne

Et voici, dans une scène capitale pour l'ensemble du drame, Jeanne ramenée aux temps de son enfance. Le chœur tisse un fond sonore tendre et souple, en accords parallèles, sur lequel se détachent les motifs du Trimazo et des cloches.

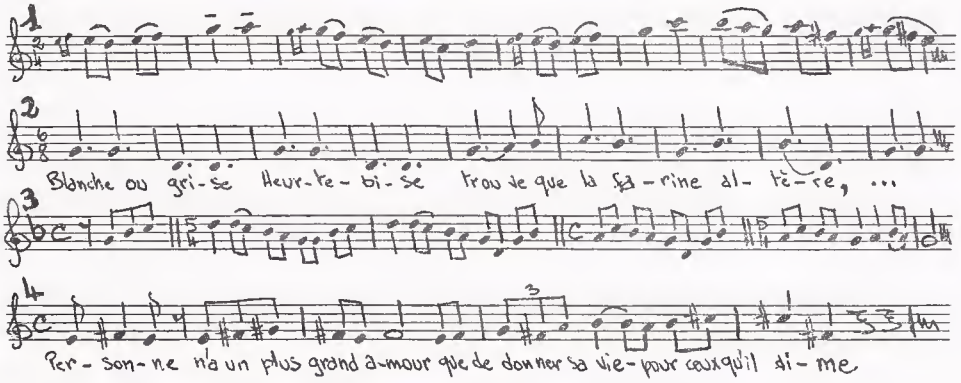
Frère Dominique n'ayant plus rien à lire à Jeanne, l'héroïne entreprend de lui expliquer le mystère de sa vocation, symbolisée par l'image de l'épée. Les voix des deux saintes redisent l'appel, puis, dans une des pages les plus tendrement émues de la partition, l'enfance de Jeanne en Lorraine est évoquée par une chanson folklorique d'une exquise fraîcheur, confiée au chœur d'enfants *(Ex. : 3)*.

SCENE 10 : Trimazo

Jeanne fredonne à son tour des fragments de cette chanson.

SCENE 11 : Jeanne d'Arc en flammes

La remontée dans le passé est terminée... Jeanne se retrouve soudain liée sur le bûcher, au moment où son supplice va être consommé. Tandis que des voix de haine montent, Jeanne, transfigurée, rompt ses chaînes terrestres. Et l'œuvre s'achève dans une très grave intériorité, prolongeant le drame dans une atmosphère de confiance et de bouleversante émotion ; le chœur d'enfants, à l'unisson, prononce triomphalement : *« Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime » (Ex. : 4).*



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

C

Jeanne au bûcher (1935)

Arthur HONEGGER (1892-1955)

C'est Ida Rubinstein qui eut, en 1934, l'idée de *Jeanne au bûcher,* vaste oratorio dramatique, qui, par son esprit et ses moyens d'expression, doit rejoindre les grands *« mistères »* français du XVe siècle.

Elle en saisit Paul Claudel, qui, séduit par un tel projet, écrivit ce poème hautement inspiré qu'il termina la même année. Honegger se mit aussitôt à la composition musicale et la partition fut achevée le 30 août 1935.

La première audition au concert eut lieu à Bâle, le 10 mai 1938, et la première représentation publique le 8 mai 1939 à Orléans, sur le parvis de la Cathédrale, dans le cadre des fêtes traditionnelles en l'honneur de Jeanne d'Arc.

D'emblée, *Jeanne au bûcher* a pris rang parmi les hauts chefs-d'œuvre, faisant ensuite carrière comme oratorio de concert dans les plus grandes salles d'Europe et d'Amérique. Ce n'est pourtant qu'en 1950 qu'elle fut donnée à l'Opéra de Paris.

LA COLLABORATION CLAUDEL-HONEGGER

Cette collaboration, souhaitée par Ida Rubinstein, entre deux individualités aussi marquées et aussi différentes, reste l'une des plus belles rencontres entre la poésie et la musique. R. Dumesnil note qu'« elle fut si étroite que l'œuvre commune semble avoir jailli d'une seule pensée, et qu'il ne paraît plus possible de séparer le texte de la musique. » Honegger a évoqué lui-même les termes de leur collaboration :

« Pour chacun des ouvrages où j'ai eu le bonheur de travailler avec lui, Claudel m'a indiqué scène par scène, je pourrais presque dire ligne par ligne, la construction musicale de la partition. Il me faisait pénétrer l'atmosphère, sentir la densité, le contour mélodique qu'il désirait et qu'il me réservait le soin d'exprimer dans ma langue ».

Et le poète écrit du musicien : *« Nous avons travaillé en véritable fraternité tous les deux... J'ai été frappé de l'extraordinaire intelligence et la promptitude d'assimilation avec laquelle il comprenait ce que je voulais ».*

LE SUJET

L'originalité de l'histoire de Jeanne d'Arc telle que l'a conçue Claudel réside dans l'éclairage particulier sous lequel le poète présente son sujet. Il ne faut pas s'attendre à un déroulement chronologique de la vie de l'héroïne, mais à une véritable vision, qui propose un raccourci saisissant du double drame : le drame personnel et le drame historique de Jeanne.

Jeanne, condamnée, est liée sur le bûcher où elle va être brûlée vive. Pendant cet ultime moment, en proie à l'angoisse, elle voit défiler les événements marquants de sa vie et cherche à comprendre les raisons de son supplice.

L'œuvre présente ainsi une synthèse de deux éléments dramatiques fondamentaux : d'une part, le déroulement par tableaux successifs, en sens inverse de la chronologie, de la vie de Jeanne ; d'autre part, le déroulement du drame psychologique des derniers instants de l'héroïne, envisagé dans sa chronologie normale.

Le centre de l'œuvre est de toute évidence le drame psychologique ; c'est lui qui constitue le ressort dramatique essentiel de l'œuvre.

Au théâtre, l'évolution toute intérieure de Jeanne repensant sa vie et le mouvement des grandes étapes de son épopée sont traduits par un élément permanent et statique — Jeanne présente sur le bûcher tout au long de l'œuvre et Frère Dominique qui lui lit le Livre de sa vie — et le déroulement animé, haut en couleur et truculent des scènes qu'elle revit par le souvenir.

CARACTERISTIQUES MUSICALES

Tour à tour, ce sont des scènes violemment dramatiques, poignantes, ou d'une extrême tendresse lyrique, ou encore d'un réalisme qui n'hésite pas à aller jusqu'au grotesque et à la truculence. La partition d'Honegger traduit ainsi toutes les émotions exprimées par le poème, rehaussant leur véracité et leur profondeur.

Il est important de relever ensuite que, dans la mesure où une importance extrême a été accordée à la partition par les auteurs, tous les moyens d'expression propres au théâtre sont utilisés dans l'œuvre :

— les voix parlées, soit en déclamation libre, soit en déclamation notée sur portée ;
— les chœurs — chœur mixte et chœur d'enfants — qui tiennent une place très importante : c'est un fond presque continu de chuchotements, vociférations et chants mystiques ;
— le chant de soliste — la danse et le mime ;
— la musique symphonique, écrite pour une importante formation instrumentale : le grand orchestre avec notamment une petite clarinette *mi bémol,* une petite trompette en *ré,* un trombone basse, trois saxophones altos remplaçant les cors, deux pianos remplaçant les harpes, une batterie assez importante et les Ondes Martenot.

ANALYSE SOMMAIRE

Après une courte ouverture, chargée d'attente et d'angoisse (ajoutée par Honegger pour la présentation à l'Opéra), se succèdent onze scènes de durée variable, dont la succession, plutôt que d'indiquer un découpage absolu de l'œuvre, en ponctue beaucoup plus le déroulement continu.

SCENE 1 : Les voix du ciel

Jeanne apparaît liée au poteau ; un hurlement de chien déchire la nuit (effet des Ondes Martenot jouées « au ruban »).

SCENE 2 : Le livre

Près d'elle se tient Frère Dominique qui porte le Livre où est inscrite la vie de Jeanne. Cette scène, presque exclusivement parlée, est constituée par le dialogue entre Jeanne et Dominique qui commence alors sa lecture...

SCENE 3 : Les voix de la Terre

On assiste d'abord à la saisissante scène du Tribunal. Le chœur répète l'accusation en scandant avec force : *« hérétique, sorcière, relapse... qu'on la brûle ! »* Puis c'est la lecture du jugement, écrit en latin et confié à deux solistes, ténor et basse.

SCENE 4 : Jeanne livrée aux bêtes

Cette longue scène, presque burlesque, est traitée comme une parodie mordante, dont la musique souligne admirablement le caractère de tragique bouffonnerie. Tous les personnages vont apparaître revêtus d'un masque de bête : Porcus (Claudel joue sur le nom de Cauchon), le Tigre, le Renard, le Serpent, l'Ane...

SCENE 5 : Jeanne au poteau

Jeanne se retrouve seule ; rappel des hurlements de chien dans la nuit. Elle interroge Dominique sur les motifs de sa condamnation.

SCENE 6 : Les Rois ou l'invention du jeu de cartes

Puis, présentées en un ballet, les figures du Jeu de Cartes s'animent pour symboliser les ignobles machinations politiques qui ont amené Jeanne au bûcher.

Musicalement Honegger construit cette danse dans l'esprit des « *danceries* » de la Renaissance. Le même motif *(Ex. : 1)* est utilisé pour les trois strophes, différemment orchestré.

SCENE 7 : Catherine et Marguerite

Les cloches sonnent le glas, rappelant à Jeanne les cloches de son enfance et les voix de sainte Catherine et de sainte Marguerite, entendues naguère à Domrémy.

Dans cette page, Honegger superpose progressivement plusieurs éléments musicaux :

- l'évocation du glas
- les cloches de Domrémy
- le murmure de la foule qui répète la condamnation
- le chant du « *De Profundis* » par Catherine.

SCENE 8 : Le Roi qui va à Reims

Bientôt surgit le cortège tumultueux et animé du peuple de France qui se rend à Reims assister au sacre du Roi. A cet effet Honegger imagine une mélodie très proche d'une chanson populaire *(Ex. : 2)* longuement développée et variée. Puis, au Psaume (*antienne de Matines*) soutenu seulement par quelques accords, succède la grande marche royale qui s'éloigne peu à peu, tandis que réapparaissent les appels de cloches.

SCENE 9 : L'épée de Jeanne

Et voici, dans une scène capitale pour l'ensemble du drame, Jeanne ramenée aux temps de son enfance. Le chœur tisse un fond sonore tendre et souple, en accords parallèles, sur lequel se détachent les motifs du Trimazo et des cloches.

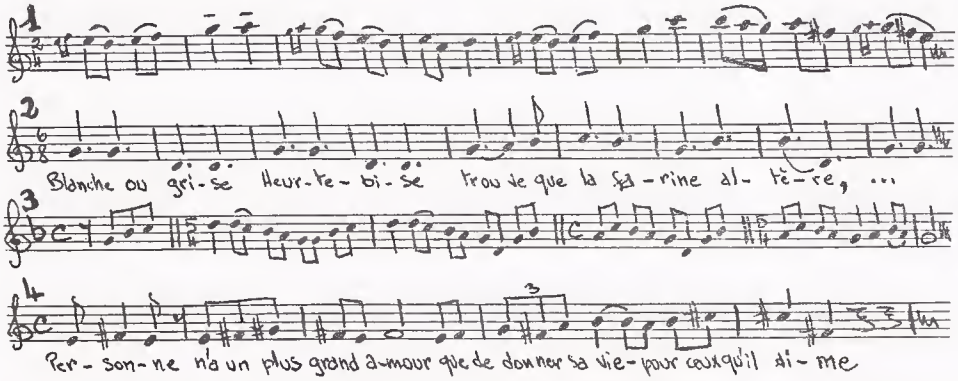
Frère Dominique n'ayant plus rien à lire à Jeanne, l'héroïne entreprend de lui expliquer le mystère de sa vocation, symbolisée par l'image de l'épée. Les voix des deux saintes redisent l'appel, puis, dans une des pages les plus tendrement émues de la partition, l'enfance de Jeanne en Lorraine est évoquée par une chanson folklorique d'une exquise fraîcheur, confiée au chœur d'enfants *(Ex. : 3)*.

SCENE 10 : Trimazo

Jeanne fredonne à son tour des fragments de cette chanson.

SCENE 11 : Jeanne d'Arc en flammes

La remontée dans le passé est terminée... Jeanne se retrouve soudain liée sur le bûcher, au moment où son supplice va être consommé. Tandis que des voix de haine montent, Jeanne, transfigurée, rompt ses chaînes terrestres. Et l'œuvre s'achève dans une très grave intériorité, prolongeant le drame dans une atmosphère de confiance et de bouleversante émotion ; le chœur d'enfants, à l'unisson, prononce triomphalement : *« Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime » (Ex. : 4).*



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

« Je suis ce qu'en langage de passeport on appelle un double national, c'est-à-dire un mélange de Français et de Suisse, confiait Arthur Honegger à Bernard Gavoty. Né au Havre de parents suisses, j'ai vécu en France la majeure partie de ma vie, j'y ai fait mes études, comme si j'étais Français, mais en portant au fond de moi un germe, un atavisme suisse, ce que Milhaud appelait ma sensibilité helvétique. Ce que je dois à la Suisse ? Sans doute, la tradition protestante, une grande difficulté à m'abuser sur la valeur de ce que je fais, un sens naïf de l'honnêteté, la familiarité de la Bible : ce sont là des éléments bien disparates. Ce que je dois au Havre ? Mes années d'enfance et ce qui fut la passion de cet heureux temps : la mer... A côté de la mer, je n'ai garde d'oublier mes sports favoris, la course à pied, la natation, le football, le rugby... La France, je lui dois tout le reste : un éblouissement intellectuel, mon affinement moral et spirituel... »

PACIFIC 231

Pacific 231 fut composé en 1923, et donné l'année suivante à Paris, sous la direction de Serge Koussevitzky. Ces années furent fécondes puisqu'elles sont marquées entre autres par les créations de *Noces* de Stravinsky, de la *Création du Monde* de Milhaud, de la *Sérénade* de Schönberg et du *Manifeste surréaliste* de Breton.

Si Arthur Honegger, ainsi qu'il l'a déclaré lui-même, aimait les locomotives comme d'autres aiment les femmes ou les chevaux, et si une pièce de son appartement, selon André George (Ed. Aveline) était « tapissée de cent locomotives dont il connaissait les caractéristiques et tous les détails techniques », il n'en reste pas moins que l'auteur de *Pacific 231* semble s'être défendu d'avoir voulu une œuvre descriptive. *Il ne faut jamais faire au public une peine inutile : c'est une des lois essentielles de la composition musicale,* devait-il confier à un journaliste en 1951. *Tant et tant de critiques ont si minutieusement décrit la ruée de la locomotive à travers les grands espaces qu'il serait inhumain de les détromper. L'un d'eux confondant « Pacific » et « Pacifique » a même évoqué les senteurs du grand large ! En vérité, j'ai poursuivi dans « Pacific » une idée très abstraite et tout idéale, en donnant le sentiment d'une accélération mathématique du rythme, tandis que le mouvement lui-même se ralentit. Musicalement j'ai composé une sorte de grand choral varié, sillonné de contrepoints à la manière de Jean-Sébastien. Quant au titre, j'avais d'abord appelé mon œuvre « Mouvement symphonique » sans plus. A la réflexion, j'ai trouvé cela un peu terne. Tout à coup, une idée assez romantique m'a traversé l'esprit et, l'ouvrage achevé, j'ai écrit le titre « Pacific 231 », indice des locomotives pour trains lourds de grande vitesse !*

On connaît beaucoup plus cette autre explication de Honegger donnée en 1924 : *J'ai cherché non pas à imiter des bruits de la locomotive, mais à traduire une impression visuelle et une jouissance physique par une construction musicale. Elle part de la contemplation objective la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort du démarrage, puis l'accroissement progressif de la vitesse, pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de trois cents tonnes lancé en pleine nuit à cent vingt à l'heure. Comme « sujet », j'ai choisi la locomotive type « Pacific » symbole 231, pour trains lourds de grande vitesse.*

Analyse

L'œuvre — sorte de poème symphonique — se déroule sans arrêt dans un dynamisme étonnant. Les ressources du grand orchestre sont exploitées dans toutes leurs possibilités : cordes jouant près du chevalet, trémolos des basses, sourdines aux cuivres, « flatterzunge » (1) des flûtes et des trombones, etc...

Dans cette puissante fresque sonore, l'accélération rythmique (de la ronde à la double croche) se combine assez curieusement avec un ralentissement du tempo (**80 = blanche** et à la fin **126 = noire).**

Pacific 231 s'organise très rigoureusement en trois parties :

1° partie : « Tranquille respiration de la machine au repos... »

Ce sont onze mesures d'introduction où l'on sent que toute la puissance du bolide est à l'état latent : Un fond sonore grave (trémolos des violoncelles et des contrebasses) sur lequel la respiration des cordes aiguës et des cors s'articule.

Une courte phrase chromatique au tuba *(Ex. 1)* et un crescendo du tutti amènent la période suivante où le bolide sortira de sa torpeur.

(1) Terme allemand qui désigne une sorte de trémolo obtenu sur certains instruments à vent en roulant la langue.

2° partie : « ... effort de démarrage ... »

Il s'exprime par une cellule rythmique de deux accords (**A**) qui s'accélère petit à petit : se transpose, passe à d'autre instruments ; puis les clarinettes, soutenues par les alti, élargissent mélodiquement ce motif (**B**).

Un peu plus loin on retrouve le motif **A** scandé aux cordes avec une orchestration de plus en plus serrée, qui nous lance vers la phase suivante.

3° partie : « ... accroissement progressif de la vitesse ... »

Après la difficulté de mise en route de la lourde machine, une phrase mélodique (**C**), lyrique, éclate aux cors, sur une polyrythmie suggérant l'accroissement de la vitesse du bolide.

Ce thème, modifié dans son rythme, est repris un peu plus loin par les trompettes accompagnées par l'orchestre qui foisonne de rythmes différents et de trémolos. Le tempo ralentit : 152 = noire et la noire devient l'unité de temps.

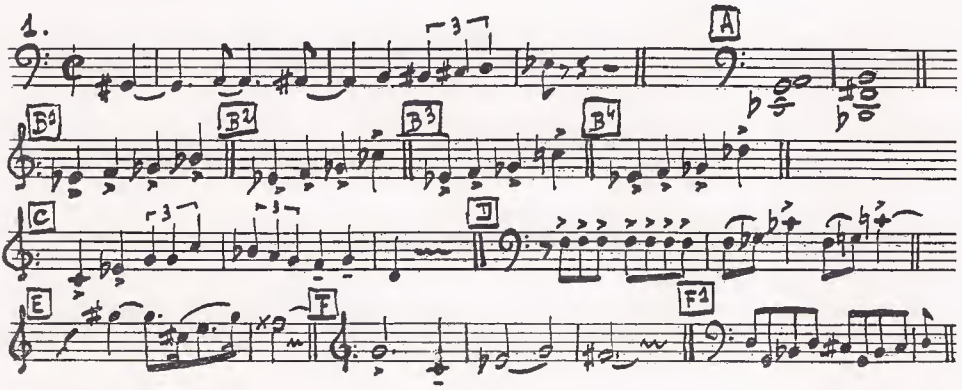
Les cors annoncent « marcato » un thème **D** qui apparaît 5 mesures plus loin aux bassons et qui va être l'objet d'un travail en « fugato » : ce sont d'abord les cors, puis les trompettes, le cor anglais auquel s'adjoignent les cors, ensuite les violoncelles avec les clarinettes, les hautbois doublés par les alti, enfin les trompettes avec les seconds violons. Tout ce fugato est martelé par la caisse roulante.

Suivant ce tissu mélodique serré, un motif large (**E**), évoquant des horizons lointains, est lancé par les flûtes et hautbois.

Le train, lancé à vive allure roule facilement, des phrases mélodiques souples et liées passant d'un groupe d'instrument à l'autre nous rendent bien cette impression. Un rappel du motif **C**, à la trompette éclaircit cette densité orchestrale.

On réentend encore épisodiquement des thèmes précédents, avant que le point culminant de l'œuvre ne soit proclamé aux cors dans une vaste et très belle phrase (**F**) qui est l'élargissement de l'idée mélodique **E.**

A cet élément se superposent des thèmes déjà entendus, et des rythmes de plus en plus serrés. On atteint à « l'état lyrique, pathétique du train de 300 tonnes lancé en pleine nuit à 120 à l'heure. »

Ce tableau symphonique se termine par une strette dans laquelle le motif **F** revient en valeurs égales (**F1**).

Après cette frénésie de la vitesse, les rythmes décroissent (à l'inverse du début), les dissonances disparaissent, et *Pacific* se termine sur une très franche tonalité de *do mineur.*

Cette œuvre, solidement construite, est une véritable apothéose du rythme.

Janny COUSSINET

Bibliographie :

J. Feschotte : *A. Honegger* - Ed. Seghers (Musiciens de tous les temps).
M. Landowski : *A. Honegger* - Ed. du Seuil (« Solfèges »).
M. Delannoy : *A. Honegger* - Ed. Pierre Horay.
Honegger : *Je suis compositeur* - Ed. du Conquistador.

Discographie :

Abravanel : BAR - VSD. 71.156 g.u. (avec Varèse : *Amérique* - Milhaud : *L'homme et son désir).*
Ansermet : DEC - 7030 st. et m. (avec *Apprenti Sorcier - Boléro* et *Valse* de Ravel).
Baudo : SUP - SUA. 10.516 (avec *Pastorale - Symphonie n° 5 - Chant de Joie).*

(2) Pour la commodité, les thèmes sont exprimés à la hauteur réelle, lorsqu'il s'agit d'instruments transpositeurs.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG

ENGELBERT HUMPERDINCK

hänsel et gretel

Connaissez-vous l'histoire de Hänsel et Gretel?

Au siècle dernier, le compositeur Humperdinck a raconté ce conte de Grimm à ses neveux... mais en musique. A cet effet, il a écrit un opéra auquel il a donné le titre tout simple de *Hänsel et Gretel.*

Pour s'adapter à la tradition, il a divisé l'histoire en 3 parties, appelées *actes.*

1er acte Après une ouverture symphonique, qui nous permet de faire connaissance avec quelques airs importants de la partition, le rideau se lève sur la misérable hutte de Peter, le marchand de balais. Ses 2 enfants, Hänsel et Gretel, sont seuls et tristes. Mais Gretel annonce une grande nouvelle à son frère: la voisine a apporté pour leur dîner un pot de lait! Aussitôt ils abandonnent leurs travaux et se mettent joyeusement à danser, accompagnés par une musique vive et légère. Sur ces entrefaites, leur mère survient et les gronde pour leur paresse. Dans sa colère, elle renverse le pot de lait... Si les enfants veulent manger ce soir, ils n'ont plus qu'à aller dans la forêt chercher des fraises!

...Lorsque Peter rentre au logis, il fait à sa femme la surprise de sortir de son panier de quoi faire un véritable festin: les affaires ont été bonnes aujourd'hui! Cependant il est soudain inquiet: une sorcière hante la forêt, que va-t-il arriver aux enfants s'ils se trouvent sur son chemin?

2e acte Pour l'instant, Hänsel et Gretel sont inconscients du danger: Gretel chante une comptine, tandis que son frère imite le chant du coucou. Mais la nuit tombe et l'atmosphère change: la musique sombre est ponctuée sourdement par les timbales. Les 2 enfants ont peur... Heureusement, le marchand de sable passe et les endort d'un geste, tandis que la harpe égrène des accords limpides.

3e acte Le matin. Lorsque les brouillards se dissipent, Hänsel et Gretel aperçoivent au bout de la clairière une adorable petite maison. Ils s'en approchent. Stupeur: elle est en pain d'épice!

Tout à leur joie, ils sont surpris par la sorcière, qui les attrape et enferme Hänsel dans une cage avec l'idée de l'engraisser... pour en faire un succulent repas! Elle est tellement contente de sa capture qu'elle enfourche son balai et chante en tournant autour de la maison! La musique, ponctuée par le xylophone, soutient son chant et se fait ironique lorsque la vieille femme prononce les formules magiques: «*Hokus, Pokus*».

Mais les deux enfants sont astucieux et réussissent à se libérer de ce mauvais pas: ils poussent la sorcière dans le feu, puis, défaisant ses sortilèges, ils sauvent une multitude d'enfants pris avant eux à son piège. Lorsque le père et la mère arrivent sur scène, c'est l'enthousiasme des retrouvailles. Tous se lancent dans une ronde endiablée, autour de la sorcière que l'on a sortie du four et qui s'est transformée en... un immense pain d'épice!

Et voilà! L'histoire de *Hänsel et Gretel* est terminée. Après les applaudissements chaleureux et enthousiastes du public, remerciant solistes, chœurs et orchestre, le rideau se baisse définitivement. La salle se vide peu à peu... et les lumières s'éteignent lentement.

Sur le chemin du retour, vou vous posez des questions: vous vous demandez comment cette féerie a été réalisée. Aussi si vous le voulez bien, je vous propose de vous emmener demain matin à l'Opéra. Nous entrerons cette fois-ci par la petite porte de côté, par l'*entrée des artistes.*

(Les illustrations figurant sur cette page sont tirées des «*Jolis Contes*», Editions BIAS, Paris)

Le Directeur de la Publication: Albert JUNGBLUT, - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 1/81 - Dépôt légal: 1er trimestre 1981 - N° d'ordre 142/81
Commission paritaire: n° 35.860

une visite de l'Opéra

Si l'on devait visiter le Palais Garnier de fond en comble, il nous faudrait gravir ou descendre 7.813 marches, ouvrir ou fermer quelque 2.530 portes, le reste étant à l'avenant!

Apparemment tout semble calme. Pourtant, au fur et à mesure que nous progressons dans les coulisses, nous prenons conscience d'une grande agitation: une véritable ruche bourdonnante.

En passant devant le bureau du *directeur,* nous l'apercevons par la porte entr'ouverte, en discussion avec son adjoint, le *directeur de la scène.* Ensemble ils sont en train d'établir le planning complet du mois, et de régler certains détails concernant l'engagement de tel ou tel soliste.

Nous continuons notre chemin et nous arrivons sur le plateau où règne une agitation fébrile. Dans un coin, des *machinistes* répètent la mise en place d'un changement de décor qui devra s'effectuer «à vue», c'est-à-dire face au public, pendant un interlude orchestral. Aussi faut-il que tous les problèmes techniques soient résolus d'avance: la salle à manger familiale devra se transformer, en 2 minutes, en une vaste forêt... Au-dessus de notre tête, d'autres *machinistes* dans les *cintres* et *passerelles* sont en train de régler des projecteurs pour la «répétition luminaire» qui aura lieu tout à l'heure sous la direction du *metteur en scène.* Le travail de celui-ci est énorme, puisque c'est lui qui crée l'atmosphère de l'opéra. Aidé par l'*éclairagiste,* il compose toute la lumière du spectacle: à tel endroit, tels et tels projecteurs devront suggérer le crépuscule, à tel autre moment de la partition, il faudra au contraire donner l'impression que la scène se passe à la campagne, en plein soleil. C'est l'*électricien* qui, de sa cabine, commandera à partir de son «*jeu d'orgue*» tous ces «effets-lumière» durant le spectacle.

Mais quel est ce personnage étrange, qui apporte dans un grand panier des verres en carton et des faux cadres? C'est l'*accessoiriste,* celui-là même qui au dernier acte s'occupera du gaz carbonique chargé d'évoquer la fumée d'un grand feu!

Quittant l'agitation du plateau, nous nous dirigeons vers les loges des artistes. Un machiniste nous apprend qu'il y en a 500...! Chacune comporte un petit lit, une table, une chaise, une grande glace et un lavabo. C'est par le micro fixé au mur qu'avant chacune de leur entrée sur scène le *régisseur de scène* (qui s'occupe de toute la coordination de cette vaste entreprise) appelle les solistes, comme il appelle d'ailleurs aussi *le chef d'orchestre, les figurants* et *les danseurs.*

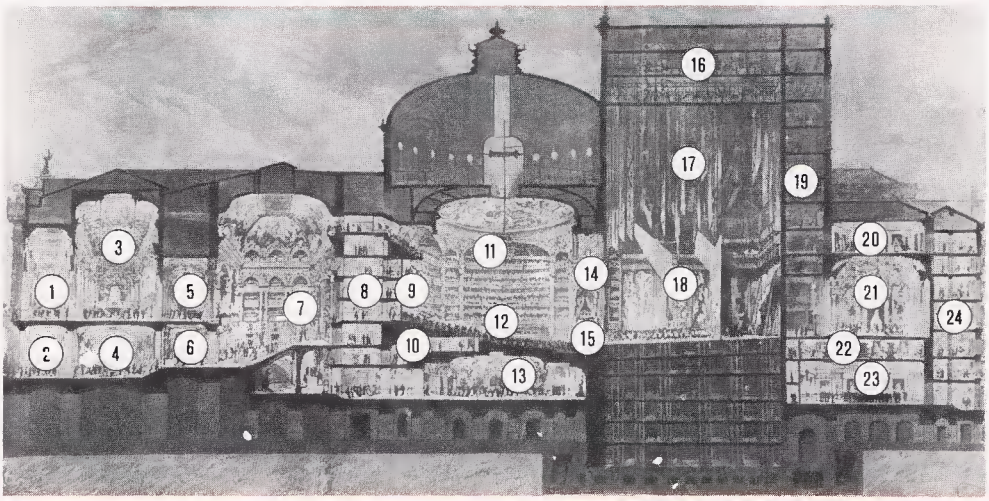
En sortant nous entendons de la musique. Nous laissant guider par elle, nous arrivons dans une grande salle où se trouvent les *choristes.* Actuellement ils sont en train de travailler leur partition sous la conduite d'un *chef de chant.* Lorsqu'ils seront prêts, le *chef d'orchestre* viendra travailler avec eux, puis ils se rendront sur le plateau où le *metteur en scène* leur indiquera la mise en place qu'il désire, scène par scène.

En repartant nous croisons 3 personnes qui parlent avec animation, penchées sur une partition: c'est le *chef d'orchestre* qui met au point quelques détails avec les 2 grands *solistes.* Tout à l'heure, ils se réuniront avec les autres chanteurs pour une première répétition avec l'orchestre.

Lorsque nous nous retrouvons dans la rue, 2 heures plus tard, nous sommes encore étourdis par toute cette animation. Et encore... nous n'avons pas vu tous ceux qui travaillent à la réalisation d'un tel spectacle: le *souffleur,* qui aidera la mémoire des chanteurs durant la représentation, les *perruquiers* et *costumiers,* chargés d'élaborer pour tous les artistes les plus beaux costumes, les *danseurs* et *danseuses,* qui vont intervenir dans le 2e acte, etc...

De retour à la maison, vous essayez de réunir toutes les informations que vous avez collectées et vous dressez un petit tableau récapitulatif à partir des informations recueillies ça et là.

COUPE LONGITUDINALE DE L'OPERA DE PARIS (d'après Fichot et Meyer)



1. Loggia – 2. Premier vestibule – 3. Grand foyer – 4. Second vestibule – 5. Avant-foyer – 6. Contrôle – 7. Le Grand Escalier – 8. Corridors des Loges – 9. Amphithéâtres des 1res, 2es, 3es et 4es loges à salons – 10. Corridor – 11. La salle – 12. Parterre – 13. Salle d'attente et entrée des abonnés – 14. Loge du Président – 15. Orchestre – 16. Les combles – 17. Les décors – 18. La scène – 19. Escaliers de service – 20. Foyer du chant – 21. Foyer de la danse – 22. Loge du corps de ballet – 23. Salle d'étude des choristes – 24. Loges des artistes.

Engelbert HUMPERDINCK
(1854-1921)

Engelbert HUMPERDINCK fit ses études musicales à Cologne puis à Munich. En 1880, il fit la connaissance de Wagner, et à la demande de celui-ci, fut son assistant lors de la première de *Parsifal* à Bayreuth (1882). Il vécut ensuite à Paris (où il se lia avec Chabrier, Lamoureux et d'Indy), et à Cologne. Il se voua presque exclusivement à la pédagogie dans des villes comme Francfort, Barcelone ou Berlin. En 1888, il devint lecteur chez Schott à Mayence et critique d'opéra pour la *Frankfurter Zeitung*. On lui doit 3 opéras, 2 opéras-comiques, 2 « féeries », de la musique de scène (le mélodrame *Königskinder* provoqua de nombreuses polémiques et le *Miracle* est surtout célèbre par la mise en scène de Max Reinhardt), de la musique symphonique, des chœurs et des mélodies.

Bien qu'influencé par le maître de Bayreuth, il est l'un des rares compositeurs allemands à avoir su se faire une place originale à l'ombre du wagnérisme, et est considéré comme un excellent utilisateur du *Volkslied*.

HÄNSEL ET GRETEL

C'est sur un livret en vers de sa sœur qu'Humperdinck avait mis en musique le célèbre conte de Grimm. L'ouvrage fut joué pour la première fois le 23 décembre 1893 sur la scène du « Hoftheater » de Weimar, sous la direction de Richard Strauss, alors âgé de 29 ans. Ce fut un triomphe, qui valut immédiatement à son auteur une célébrité vite exportée de par le monde.

Tessiture des voix : *Hänsel* (mezzo-soprano) ; *Gretel* : sa sœur (soprano) ; *la sorcière* (mezzo-soprano) ; *Gertrude :* la mère (mezzo-soprano) ; *Peter* : le père (baryton) ; *le marchand de sable* (soprano) ; *la fée rosée* (soprano).

OUVERTURE

Ecrite dans le style « pot-pourri », elle emprunte à la partition ses mélodies les plus importantes :

— la bénédiction du soir confiée d'entrée aux 4 cors dans la tonalité de DO majeur *(ex. 1)*

— le lever du jour présenté par le violon en MI majeur *(ex. 2)*

— la ronde des enfants *(ex. 3).*

ACTE I

A la maison. Le rideau se lève sur l'intérieur misérable de la hutte de Peter, le fabricant de balais. Hänsel et Gretel se font face : l'un confectionnant des balais, l'autre tricotant.

Scène 1 — Après une introduction, en FA majeur à *6/8,* soutenue par des pizzicati des cordes, Gretel entonne une chanson de caractère populaire, vive et légère *(ex. 4).* Puis, pour redonner courage à Hänsel, qui se plaint d'avoir faim, elle lui révèle que la voisine a apporté un pot de lait caillé pour leur dîner, et l'invite joyeusement à la danse dans un air alerte *(ex. 5).* Les enfants tournent de plus en plus vite, perdent l'équilibre et tombent.

Scène 2 — C'est alors qu'entre leur mère, qui leur reproche leur paresse, tandis que l'orchestre rappelle des bribes de la chanson de Gretel *(ex. 4).* Très en colère, elle fait malencontreusement tomber le pot de lait ! ... Aussi les envoie-t-elle chercher des fraises dans la forêt. Puis, seule, maudissant leur pauvreté, elle s'endort épuisée.

Scène 3 — Un cor au loin annonce l'arrivée du père qui paraît de fort bonne humeur et chante avec brio une chanson de caractère populaire soutenue par les cordes. Sous le regard ébloui de Gertrude, il sort de son panier de quoi faire un vrai festin ! Après la joie, bien naturelle, l'inquiétude les assaille au sujet des deux enfants : dans une page sombre, Peter évoque, horrifié, la sorcière qui hante la forêt, attirant les enfants avec des gâteaux enchantés avant de les faire cuire dans son four pour les manger. Epouvantés, ils se précipitent à leur recherche.

ACTE II

La chevauchée de la sorcière, d'allure décidée, sert d'interlude à cet acte. Elle est présentée par les cordes *(ex. 6),* puis par les cors et les trompettes.

Dans la forêt

Scène 1 — Tandis qu'Hänsel cueille des fraises, Gretel, assise sous un sapin, fredonne une chanson populaire enfantine qui débute « a cappela » en FA maj. *(ex. 7).* Cette

MUSIQUE & CULTURE

comptine est très finement accompagnée par les cordes, flûtes, clarinettes et cors. Bientôt on entend le coucou (dans les coulisses), dont le chant est repris par jeu par les enfants. Mais la nuit qui tombe les inquiète. A la question angoissée de Hänsel *« Qui est là ? »* répond l'écho (4 voix de femmes dans une nuance *ppp*), tandis que le coucou, imperturbable, continue de chanter dans l'obscurité. Le brouillard envahit la forêt, et les 2 enfants se serrent craintivement l'un contre l'autre. On notera la sourde ponctuation des timbales ainsi que le chromatisme et les mystérieux trémolos. Heureusement passe le marchand de sable annoncé par la harpe.

Scène 2 — Soutenu par un orchestre transparent (flûte, harpe, violons) le marchand de sable chante une berceuse (RE maj.) pour endormir les enfants. Ceux-ci ont tout juste le temps de dire ensemble leur prière avant de sombrer dans le sommeil. L'on reconnaît le cantique du début de l'ouverture *(ex. 1)*. 14 anges gardiens descendent des cieux pour protéger Hänsel et Gretel, et une page orchestrale d'inspiration wagnérienne accompagne leur pantomime.

ACTE III

La maison de pain d'épice

L'interlude débute par un appel du cor repris par le hautbois puis la clarinette et la flûte *(ex. 8)*, et se termine par le motif du lever du jour, transposé en RE maj., et annoncé par le hautbois *(ex. 2)*.

Scène 1 — Le matin. Soutenue par les arpèges de la harpe, la fée Rosée réveille doucement les enfants, qui saluent le jour naissant *(ex. 2)*, dialoguent avec les oiseaux et se racontent leurs rêves.

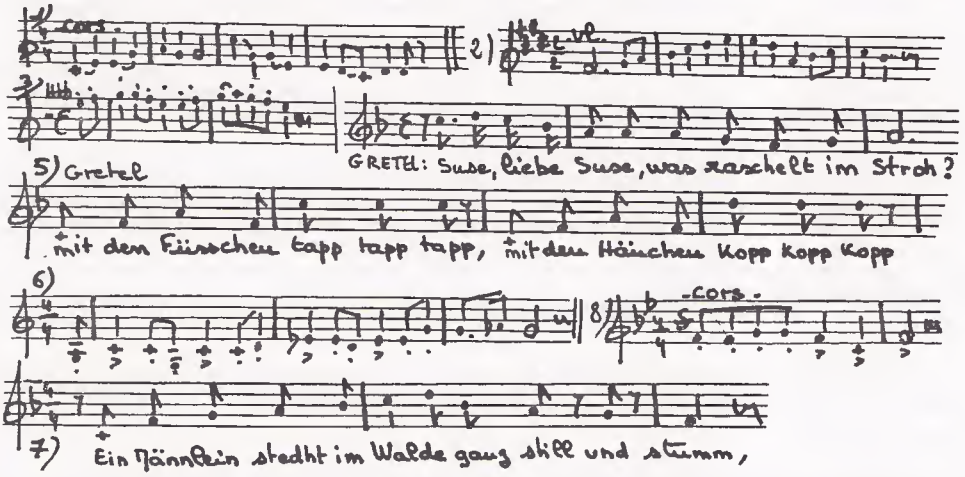
Scène 2 — Le fond de la scène s'éclaircit et les enfants, émerveillés, découvrent une petite maison de sucre et de pain d'épice.

Scène 3 — Au comble de la joie, ils commencent à en détacher quelques morceaux... Mais une voix crie de l'intérieur, et la sorcière ouvre sa porte. Elle lance une corde autour du cou de Hänsel, ordonne aux enfants d'entrer, et leur promet mille gâteries. Comme ils tentent de s'enfuir, elle jette un sort à Hänsel : *« Hokus pokus Hexenschuss »*, ce qui lui permet d'enfermer le jeune garçon dans une cage : elle l'engraissera avec des raisins secs et des amandes avant de le manger ! Folle de joie et savourant à l'avance son futur repas, elle enfourche son balai et caracole dans les airs autour de la maison. Sur un rythme de polka, en SI b maj., ses imprécations magiques (aux larges intervalles) sont accompagnées par le xylophone. On reconnaît, énoncé successivement par le cor et la trompette, le thème de la chevauchée *(ex. 6)* tandis que la scène s'obscurcit et que l'orage gronde.

Un appel de trompette *(ex. 8)* nous ramène dans la maison et domine tout le passage qui suit. Gretel s'empare de la baguette magique et prononce la formule qui délivre Hänsel. Lorsque la sorcière lui ordonne d'entrer dans le four et de regarder si les gâteaux sont cuits, Gretel feint la stupidité. Pour lui montrer comment s'y prendre, la vieille s'approche et les 2 enfants, dans un même élan, la poussent dans le four. Soulagés, ils se jettent dans les bras l'un de l'autre et chantent une valse dont le thème est celui de la Chevauchée *(ex. 6)*, transformé en chant de victoire. Suit un long passage instrumental durant lequel le four éclate, cédant la place à une rangée de garçons et filles immobiles.

Scène 4 — Délivrés par Gretel du sortilège qui les emprisonnait, les enfants dansent une ronde joyeuse en LA maj. *(ex. 8)*. Hänsel et Gretel remercient alors les anges : le thème lyrique déjà entendu *(ex. 2)* est repris par tous les enfants.

Scène finale — Le père et la mère apparaissent et c'est la joie des retrouvailles. L'on reconnaît les thèmes suivants *(ex. 3 ; ex. 6 ; ex. 4* légèrement modifié). On tire la sorcière du four : elle s'est transformée en un immense pain d'épice !



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

DIVERTISSEMENT
Suite de concert

Jacques IBERT (1890-1962)

« Il suffira d'évoquer le *Divertissement,* note Gisèle Brelet dans l'*Histoire de la Musique* de l'Encyclopédie de La Pléiade, son élégance désinvolte, son enjouement aristocratique, son écriture si constamment heureuse, pour sentir à quel point se manifestent chez Jacques Ibert les vertus majeures du génie français. »

Ces vertus, nous les avons mises en évidence dans les différents chapitres consacrés à l'auteur des *Escales* : sûreté de goût, clarté, élégance de pensée et de langage, concision et équilibre de la forme, dons exceptionnels de coloriste, alliés parfois à une ironie pétillante et à un humour d'une rare distinction que nous retrouvons dans son *Divertissement.*

« Si j'ai manifesté à un moment donné le besoin de divertir, déclarait Jacques Ibert, c'est qu'avec La Bruyère je pensais qu'il faut rire avant que de pleurer, de peur de mourir avant d'avoir ri », mais, devait-il avouer, cet humour « cache une sensibilité que les auditeurs ne saisissent pas toujours, car j'ai la pudeur de dissimuler, souvent, sous cette gaieté, de la tristesse et un certain romantisme ».

Il n'est certes pas sans intérêt de préciser ici la pensée et les tendances d'Ibert sur un certain nombre de points.

Sur la forme qui a pour lui une importance capitale : « Une œuvre, disait-il, ne peut subsister que si elle est construite sur des bases solides. La forme en musique est l'architecture des sons. Elle suppose donc un équilibre étroit entre l'expression des idées — exposé, développement, conclusion — et la matière même de ces idées. »

Sur le rôle du musicien : « Un musicien peut faire partager son émotion au public sur le plan spirituel et combattre ainsi les tendances matérialistes ou même purement cérébrales d'un pseudo-art que le snobisme serait trop disposé à accepter ou même à préférer. Dans ce sens, il est souhaitable de ne point se laisser aller à flatter les bas instincts d'une collectivité qui ne verrait souvent dans la musique que le moyen de satisfaire des goûts faciles et trahissant ainsi un manque d'élévation de sentiment. Il n'y a point d'aristocratie en art pas plus qu'en amour, mais une pureté et une noblesse d'inspiration qu'il convient de faire partager à ceux qui attendent de vous un message spirituel. »

Sur l'éducation musicale : « Ceux qui sont appelés à enseigner ont une marge de responsabilité dans la formation musicale des jeunes esprits qui leur sont confiés. Il ne semble pas qu'il puisse y avoir de musique didactique. Ce qu'on apprend aux professionnels échappe le plus souvent au grand public, et si d'aventure on essaie d'initier la foule à la manière d'un *« Herr Professor »* on risque de la rebuter sans aucun profit véritable. Je parle d'une éducation générale et non d'une éducation progressive de l'oreille bien entendu... » *(Entretiens avec Gérard Michel.)*

DIVERTISSEMENT

L'œuvre de Jacques Ibert a atteint une audience universelle et son *Divertissement* s'est immédiatement imposé par sa verve rythmique, sa gaieté communicative, son ironie divertissante et ses couleurs rutilantes (« J'aime la couleur, le maniement des timbres et des masses sonores... » répétait le musicien).

C'est en 1929, à l'occasion des représentations du *Chapeau de Paille d'Italie* de Labiche qui furent données au Théâtre d'Amsterdam, qu'Ibert composa une musique de scène destinée à accompagner ce vaudeville en cinq actes. Un an plus tard, le 30 novembre 1930, il en tira une suite de concert que le public et la critique accueillirent avec enthousiasme.

Le *Divertissement* réunit six pièces vives, malicieuses, pleines de fantaisie, orchestrées pour un ensemble instrumental réduit.

Introduction : D'un mouvement irrésistible *(Allegro vivo),* cette courte introduction nous introduit d'emblée dans l'atmosphère de gaieté et de légèreté pétillante qui caractérise la partition *(Ex. 1).*

Cortège : Dans la pièce de Labiche, pleine d'aventures burlesques, le cortège de noce suit Fadinard, lancé à la recherche d'un chapeau de paille d'Italie, au moment où il va se marier. J. Ibert évoque ce tableau avec une adresse bouffonne, utilisant même le thème de *La Marche Nuptiale* de Mendelssohn.

Dans un préambule grave et tranquille de treize mesures, la **flûte,** soutenue par le **cor bouché,** esquisse une ligne mélodique sur quelques harmoniques discrets du **violon solo** ; le **célesta** conclut délicatement en égrenant quatre notes.

Un silence, puis brusquement un *animato subito* nous emporte dans le sillage du cortège qui se déroule en trois parties :

- la première est bâtie sur deux éléments thématiques : l'un, rythmique, est confié aux **violons** *(Ex. 2),* l'autre, plus mélodique, est présenté par la **trompette** en **sourdine** *(Ex. 3),* accompagnée par la **clarinette** et le **basson,** avant d'être repris et amplifié par l'orchestre.

- la deuxième, annoncée par un roulement de tambour, débute par les deux mesures de la *Marche Nuptiale,* puis elle oppose la **trompette** et le **trombone,** dans un motif fortement rythmé, à une phrase mélodique de la **clarinette,** accompagnée par les **pizzic.** des cordes.
- Après la reprise de cette partie centrale, c'est le retour sans changement de l'*animato subito.*

Nocturne : Un chant calme et paisible *(Ex. 4)* des **basses,** sans accompagnement, crée l'atmosphère paisible de ce tableau nocturne ; les **violons,** puis la **clarinette** leur répondent ; brève cadence du **piano** et conclusion dans l'extrême douceur.

Valse : Parodie de la valse viennoise, cette page n'en conserve pas moins toute l'élégance de la valse française, grâce au raffinement d'une écriture qui toujours semble spontanée.

Une introduction dans la meilleure tradition des rois de la valse ouvre cette suite de quatre danses :

- la première, légère et gracieuse, est jouée à l'unisson par la **flûte** et la **clarinette** sur un accompagnement discret des **cordes** *(Ex. 5)* ;
- la deuxième, plus animée, est chantée avec une chaleur expressive par les **violons** et les **altos** *(Ex. 6)* ;
- la troisième, ponctuée ironiquement par le **basson,** appartient à la **trompette** à laquelle font suite **flûte** et **violons** ;
- dans la quatrième partie, deux thèmes se superposent : la valse du début, présentée par la **flûte** et la **clarinette,** et un nouveau motif confié aux **violons** et aux **altos** ; remarquer l'inflexion gouailleuse du **trombone** qui répond à intervalles réguliers aux cordes.

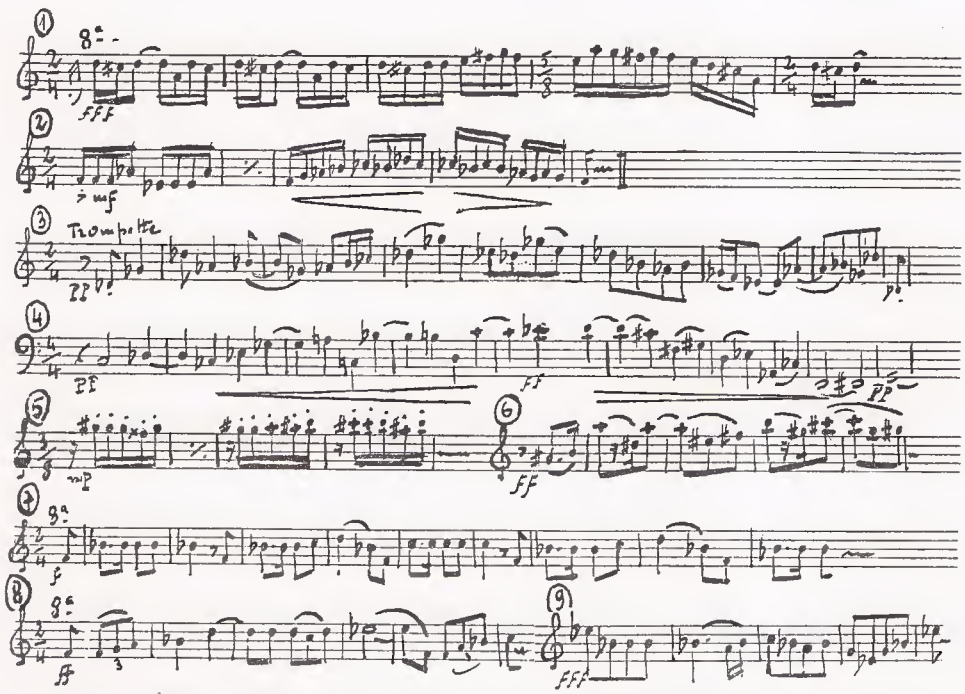
Une conclusion rapide et brillante clôt ce tableau vivant et coloré.

Parade : Le défilé est annoncé par un rythme de marche, scandé par le **piano** et les **basses** (jouant *col legno* = avec le bois de l'archet) ; le **basson** esquisse le premier thème et, dans le lointain, la **trompette** sonne le départ de la parade, imitée par les **violons** (sons harmoniques) d'abord, par la **flûte** ensuite.

Le mouvement s'anime ; **flûte** et **clarinette** font entendre le premier thème *(Ex. 7).* Le cortège passe au son d'une marche de parade, dans toute la rutilance et le clinquant de l'orchestre d'où émergent la **trompette** et le **trombone, le piccolo,** le **tambour** et les **cymbales** *(Ex. 8).*

Puis, le défilé s'éloigne et s'estompe graduellement.

Finale : Après quelques accords dissonants du **piano,** les instruments nous entraînent dans un galop joyeux et endiablé *(Ex. 9),* à la manière d'Offenbach. Dans la partie médiane, un **sifflet à roulette** ajoute à la couleur inattendue de ce finale, qui termine le *Divertissement* sur un tournoiement d'une verve irrésistible.



DISCOGRAPHIE : Martinon DEC. SDD 144 (g. u.) avec Saint-Saëns *(Danse macabre* et *Rouet d'Omphale)* — Bizet *(Jeux d'enfants).*

A. JUNGBLUT

Le Directeur de la Publication : Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 7/1971 - Dépôt légal : 3e trimestre 1971 - N° d'ordre 1633/71

LE "PETIT RENARD RUSÉ"
Opéra - comique

Léos JANACEK
(1854-1928)

INTRODUCTION

1. Place dans la vie de l'auteur

En 1904, Janacek quitte l'Ecole Normale de Brno (Moravie) où il est professeur de musique, pour se consacrer activement à la composition.

Le succès remporté par la première de l'opéra *Jenufa* au théâtre de Prague (1916) marque le départ d'une « vie » nouvelle pour le compositeur sexagénaire. Les années suivantes, il donne coup sur coup *Tarass Boulba* (1918), le cycle de chansons intitulé *Le carnet du disparu* (1919), le poème symphonique *Ballade du Blanik* (1920), les opéras *Katia Kabanova* (1919-21), *le Petit Renard rusé* (1921-23), l'*Affaire Makropoulos* (1923-25), une *Symphoniette* (1925-26), la *Messe glagolitique* (1926), son dernier opéra *De la maison des morts* (1927-28)...

2. Le livret

En 1920, l'écrivain et journaliste morave Rudlof Tesnohlidek avait été chargé par son rédacteur en chef, d'écrire un récit destiné à illustrer une série de dessins réalisés par Stanislav Lolek qui représentaient différents épisodes de la vie d'un renard. Tesnohlidek enthousiasmé se mit au travail : il chercha l'inspiration dans les profondeurs des forêts où il étudia le langage des bêtes et la vie des bûcherons. C'est ainsi que le conte *Le Petit Renard rusé* vit le jour en avril 1920 ; publié sous une forme de feuilleton, il connut un succès extraordinaire dans toute la Tchécoslovaquie.

La fille de Janacek qui avait collectionné les coupures de journaux, les donna à lire à son père qui fut immédiatement enthousiasmé par le texte. Il se mit en rapport avec l'auteur pour lui demander l'autorisation de transformer son conte en livret d'opéra.

Janacek tenait là un thème consacré à sa chère nature et il était fasciné par les possibilités que lui offrait cet opéra d'exposer le fruit de ses recherches musicales.

« J'ai toujours été émerveillé, disait-il, par les innombrables phénomènes rythmiques inhérents aux mondes de la lumière, de la couleur et des êtres, et ma musique se fait jeune au contact de la jeunesse du rythme de la nature éternellement jeune. »

3. L'opéra

L'opéra fut élaboré de 1921 à 1923 et fut représenté avec succès le 6 novembre 1924 sur la scène du théâtre de Brno.

Le Petit Renard rusé (encore dénommé *Renard Fine-Oreille*) est un opéra en 3 actes et 9 tableaux. Janacek emprunte différents épisodes au conte de Tesnohlidek et leur donne des titres fantaisistes qui marquent les principaux moments de l'action : *comment on attrapa le petit renard rusé, le petit renard rusé dans la cour de la maison forestière du lac, le petit renard rusé prend la clé des champs, le petit renard rusé fait de l'expropriation, les aventures galantes du petit renard rusé, la demande en mariage et les amours du petit renard rusé, le petit renard rusé vient à la portée du fusil d'Harastra de Lisen, comment périt le petit renard rusé, petit renard rusé le mignon.*

4. L'orchestre

L'orchestre se compose de :

4 flûtes - 2 hautbois - 1 cor anglais - 2 clarinettes - 1 clarinette basse - 2 bassons 1 contrebasson - 4 cors - 3 trompettes - 3 trombones - 1 tuba - timbales - xylophone - jeux de timbres - triangle - tambour basque - tam-tam - caisse claire - cymbale - grosse caisse - célesta - harpe - cordes.

5. Les personnages

Outre les rôles du garde-forestier et de sa dame, du curé, de l'instituteur, de l'aubergiste et de sa dame, d'Harastra le marchand de volailles, Térynka la jeune bohémienne..., Janacek met en scène un nombre impressionnant d'animaux, incarnés par des acteurs, dont l'existence interfère avec celle des hommes : le « Petit Renard rusé », le Goupil Reinecke, le jeune « renard rusé », les renardeaux, le chien Lappe-Tout, le pivert, la grenouille, le coq, la huppe, les poules, le blaireau, le moustique, le grillon, la sauterelle, le moucheron, la libellule, le hérisson, les écureuils, la chouette, le geai et d'autres bêtes des bois.

« LE PETIT RENARD RUSE »

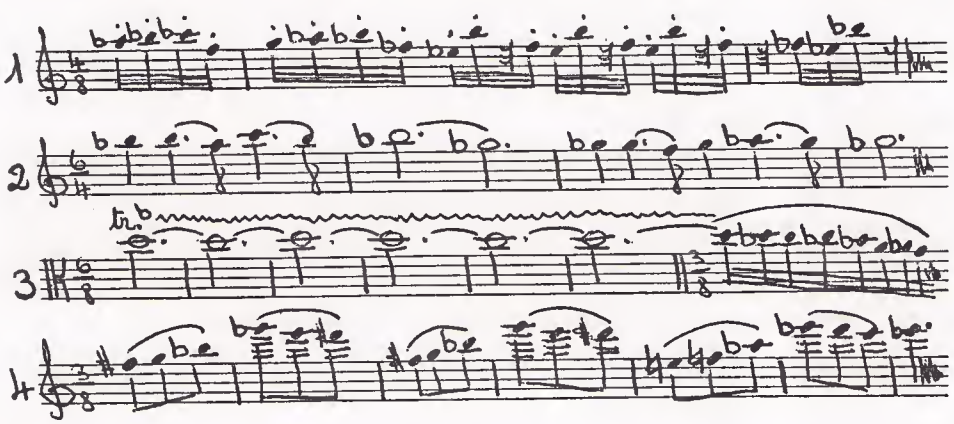
Cet opéra « a une portée humaine et philosophique que l'apparente cocasserie des parallèles hommes-bêtes (le curé et le blaireau, l'instituteur et le moustique, la femme du garde-forestier et la chouette...) recouvre, mais rend encore plus pénétrante. Le coup de fusil d'Harastra qui, vers la fin, tue le Petit Renard, montre bien qu'il s'agit d'un drame, comme la mort est le drame de la vie et comme la vie perpétuellement recommence : Fine-Oreille, l'héroïne — il est fort important pour son destin de préciser que ce renard est, en fait, une renarde — laissera derrière elle son renardeau rejouer la scène qu'elle-même vivait au début...

Tout ce monde animal est un monde bien vivant ; mais la grenouille n'y mange pas le moustique, le forestier — pourtant l'ennemi — n'y est pas méchant ; l'acariâtre fermière, on sait bien qu'elle sera punie, puisque Fine-Oreille croquera toutes ses poules malgré son apoplectique colère ; et comme ces poules sont bêtes, il est de bonne règle qu'elles soient mangées puisque cela punit la mauvaise femme. Cependant on ne s'y trompe pas ; ce conte enfantin et léger n'est pas un enfantillage ; la moindre ronde des mouches, le plus sec happement de la grenouille, ont de la présence... Ce n'est pas en vain que des années durant, Janacek a noté l'essentiel rythme des bruits et des sons, des chants d'oiseaux comme l'inflexion de la parole... » (M. Briguet). Dans ce conte bleu, il sait dessiner avec une attention si sensible les caractères d'un relief extraordinaire de ses personnages humains et animaux ainsi que le cadre de leur existence, la forêt notamment, avec son silence, son parfum, les mille manifestations de sa vie dérobée.

Cet opéra nous offre « une musique toute illuminée d'une fantaisie toute en béatitude, d'une allégresse toute en sourires, élargie dans la splendeur de la sérénité et du vrai bonheur. » (Jean Seda)

ACTE I

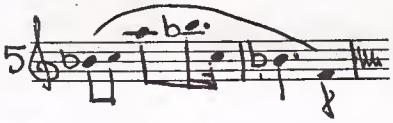
Dès le début de la partition, Janacek nous introduit au cœur même de la forêt peuplée de bruissements et de présences secrètes par une chaude journée d'été. Des petites mouches évoquées par les **flûtes** et les **clarinettes**, dansent sur un motif teinté de mélancolie, confié aux **cordes** en sourdine (*Th. 1*). Elles sont bientôt imitées par la libellule bleue dont le thème est énoncé par les **violons** (*Th. 2*) et reprit par les **hautbois** et les **clarinettes**. Plus loin un « trille » prolongé du **violon alto** (*Th. 3*) fait entendre le chant du grillon tandis que la sauterelle danse une valse (*Th. 4*) d'une exquise légèreté.



Cette évocation de la vie mystérieuse de la forêt est suivie de l'entrée du garde-forestier qui, accablé par la chaleur, se couche à l'ombre d'un arbre et s'endort en rêvant au jour de sa première rencontre avec la jeune et belle Térynka. Voilà qu'un moustique (motif aux **flûtes**) vient se poser sur son nez, avidement guetté par la grenouille (courts dessins chromatiques ascendants à la **clarinette basse**, aux **bassons** et au **contrebasson**, surveillée à son tour par le renard (bref motif aux **cordes**). Le moustique pique le forestier qui se réveille, aperçoit le petit renard et l'attrape par la peau du cou pour l'emporter chez lui. Angoissée la libellule se met à la recherche de son ami disparu ; le silence tombe sur la forêt désormais vide et triste.

Un intermède orchestral, haut en couleurs et en rythmes de danse, transporte l'action dans la cour de la ferme du garde-forestier. Le renard est loin de s'être habitué à sa captivité et la révolte gronde en lui, malgré les affectueux conseils de résignation que lui prodigue le bon chien Lappe-Tout.

La nuit tombe. Dans sa tristesse Fine-Oreille songe à l'heureux temps de son enfance et de sa liberté ; à cette vue, le forestier s'abandonne lui aussi au rêve et revoit le visage de Térynka, la jeune fille jadis aimée, dans un magnifique nocturne (*Th. 5*) dont le caractère nostalgique est spécifique à Janacek.



Le jour se lève sur la basse-cour. Le coq arrogant et gonflé d'orgueil — évoqué par un bref motif aux **clarinettes** et aux **hautbois** —, met les poules en garde contre le renard qui « tente de secouer l'apathie de ces dames en leur montrant l'exploitation que ce grand paresseux de coq fait d'elles... Mais son auditoire de poules timorées s'effarouche de telles audaces et le renard, écœuré d'avoir affaire à peuplade si vile, fait mine de s'enterrer et de disparaître. Le coq le croyant mort s'approche pour pouvoir l'insulter sans danger. C'en est trop ; le faux mort réssuscite et, dans sa sainte colère, l'étrangle, ainsi que toutes ses récentes auditrices. La fermière affolée par le bruit se précipite mais, malgré ses cris et les coups de bâton du forestier venu à la rescousse, le carnage s'achève devant les yeux de la fermière proche de l'apoplexie. Triomphant, le renard ayant rongé son attache, s'enfuit malgré les barrages vers la liberté de sa forêt retrouvée ». (M. Briguet)

Il y est accueilli par tous ses amis dans l'allégresse générale ; les oiseaux gazouillent, les mouches bourdonnent, les hérissons font des cabrioles... Mais le Petit Renard rusé doit se mettre en quête d'un logis et... au grand amusement de tous, il décide d'exproprier le vieux blaireau solitaire.

oOo

ACTE II

L'acte II nous introduit dans l'auberge de Pasek, très fréquentée à cette heure avancée de la soirée. Nous y trouvons le garde-forestier et l'instituteur que vient rejoindre le curé pour la traditionnelle partie de cartes. Mais ce soir-là, l'atmosphère est lourde... A l'arrivée du curé, il se fait un silence menaçant ; des rumeurs avaient circulé qui rapportaient qu'après les vaines avances faites par l'instituteur à Térynka, le curé avait pris celle-ci sous sa tutelle et... qu'elle attendait un « heureux événement ». Et, bien que le curé soit assurément hors de cause — avec au fond de lui-même quelques inavouables regrets — l'opinion publique s'est montée contre lui et il sait son déplacement imminent.

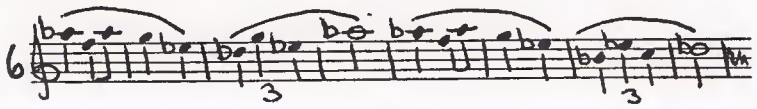
L'instituteur, quant à lui, obnubilé par sa chimère amoureuse, n'a pas le cœur à écouter les leçons de morale que lui prodiguent ses deux amis. Détournant la conversation, il demande à brûle-pourpoint au forestier de lui narrer les circonstances de l'aventure de ce renard qui s'est échappé de chez lui après avoir tué toutes ses poules, histoire dont tout le village se gausse. Le garde-forestier est piqué au vif, et le ton de la conversation finit par monter si bien que l'instituteur d'abord et le curé ensuite, décident de ne pas s'attarder.

Sur le chemin du retour, le maître d'école toujours plongé dans sa méditation amoureuse, se surprend à murmurer une brûlante déclaration d'amour à l'adresse de Térynka. Le curé, de son côté, est assailli par ses souvenirs et son cœur se serre à l'idée de savoir Térynka fréquenter maintenant Harastra, un vulgaire marchand de volailles, braconnier par surcroit. Le forestier rentre le dernier avec l'amère satisfaction de constater qu'aucun de ses deux compères n'a pu comprendre ni retenir auprès de lui la ravissante jeune fille.

Dans cette scène, Janacek sait analyser avec une saisissante réalité les caractères de ces trois personnages liés par leurs souvenirs de jeunesse.

Le tableau suivant nous ramène dans la forêt, par une chaude nuit d'été, baignée par les rayons argentés de la lune. Le Petit Renard rusé se sent étreint par un étrange sentiment quand subitement surgit d'un fourré Reineke, le Goupil. Fine-Oreille lui relate les divers épisodes de sa captivité et, bientôt, les deux renards prennent conscience de l'attrait irrésistible que les rapproche l'un de l'autre. La vieille chouette acariâtre a surpris leur secret et s'empresse de l'annoncer à toute la petite population des bois qui accoure pour fêter dans une immense explosion de joie et de musique le mariage de Reineke et de Fine-Oreille. Tous les hôtes de la forêt chantent et dansent jusqu'à l'aube naissante.

Le Chœur des animaux, la tendre et naïve déclaration d'amour des deux renards (*Th. 6*), l'expression si « humaine des sentiments maternels qui réjouissent le cœur du « Petit Renard rusé », la finale éblouissante qui célèbre le mariage, font de ce tableau un des plus purs chefs-d'œuvre de la musique d'opéra.



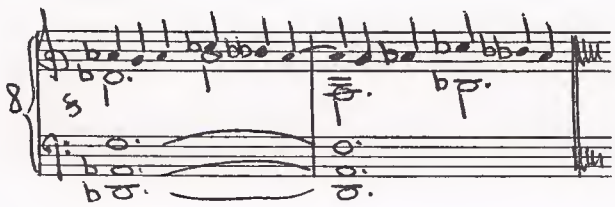
oOo

ACTE III

Un hiver et un été ont passé ; déjà l'automne colore les feuilles de mille teintes. La forêt résonne du chant d'Harastra — remarquable par la beauté de sa verve mélodique — qui se rend au village voisin pour acheter des volailles destinées à son repas de noces. Soudain il s'arrête et, grâce à son flair inné de braconnier, découvre dans les fourrés proches un lièvre mort. Comme il s'apprête à le ramasser, il s'aperçoit qu'il est épié par le garde-forestier qui, n'arrivant pas à se faire à l'idée de son mariage avec Térynka, cherche à le surprendre en flagrant délit de braconnage. Il poursuit son chemin.

Mais le sous-bois s'anime et nous assistons aux joyeux ébats des jeunes renardeaux du sage Reineke et de Fine-Oreille qui expriment leur bonheur familial dans une romance empreinte d'un profond lyrisme. Cet épisode est interrompu par le deuxième chant d'Harastra qui revient chargé d'un panier d'oies et de canards. A sa vue, les renards sont pris d'un vif désir de vengeance. Le « Petit Renard rusé » se couche en travers du chemin et fait trébucher le braconnier avec tout son chargement. Les renardeaux s'empressent d'égorger les volailles tandis qu'Harastra, fou de colère, se saisit de son fusil. La tension de la musique nous fait pressentir le drame qui se prépare. Après une poursuite acharnée où Fine-Oreille ne se prive pas de narguer sa victime (*Th. 7*), un coup de feu claque : le « Petit Renard rusé » est tué sur le coup.

Après une courte pause à l'orchestre, retentit une sombre marche funèbre d'autant plus émouvante qu'elle exprime le drame d'une vie qui s'éteint, même s'il ne s'agit que de celle d'un animal.

Mais l'opéra ne se termine pas par la mort de notre renard. Après une courte conversation entre le garde-forestier et l'instituteur que le mariage de Térynka et d'Harastra a cruellement éprouvés et qu'ils ressentent comme la fin de tout un chapitre de leur vie — celui de leur jeunesse —, un joyeux Intermezzo ponctué par les appels des **cors**, nous ramène dans la forêt. Mais cette fois, le thème reste centré sur l'existence humaine ; le monde animal n'y apparaît qu'à travers la méditation du garde-forestier. Dans sa chère forêt, il retrouve l'endroit de sa première rencontre avec Térynka ; un jeune renardeau, en tous points semblable à sa mère Fine-Oreille, sort d'un taillis ; plus loin, une grenouille guette sa proie...

Dans une très belle page, solennelle et toute empreinte d'une profonde mélancolie (*Th. 8*), le forestier nous fait partager le bonheur et la joie de vivre que lui procure l'éternelle jeunesse et l'éternel renouveau de la nature.

Discographie :

Philharmonie Tchèque, Vaclav Talich - Pathé-Marconi DT X 242 (A)
(Suite d'orchestre tirée du premier acte.)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

GAYANEH (1942)
ballet

Aram KHATCHATURIAN
(1903-1978)

A la veille de la seconde guerre mondiale, la production de Khatchaturian compte déjà des œuvres marquantes, qui ont établi la popularité de l'auteur : la *Première Symphonie* (1932), le *Concerto pour piano* (1937), le *Poème à Staline* (1938)... En 1939, il se voit décoré de l'« Ordre de Lénine ». La même année, l'Opéra d'Erevan, Capitale de l'Arménie, lui commande la musique d'un ballet primitivement intitulé *Le Bonheur* et qui évoque l'existence bucolique d'un kolkhoze caucasien. Le manque d'action contraint Khatchaturian à composer une suite de danses sur sept thèmes populaires arméniens, auxquels il ajoute une *lezghinka* géorgienne, un *gopak* d'Ukraine et une danse russe. L'œuvre créée à Moscou en 1939, à l'occasion d'un festival d'art arménien, obtient un vif succès. Insatisfait de n'avoir pu se livrer au moindre développement symphonique, Khatchaturian décide de remanier et d'étoffer sa partition ; il fait appel à un nouveau librettiste, K. Derjavino, et au chorégraphe N. Anissinova.

Ainsi naît *Gayaneh,* qui va porter le nom de Khatchaturian aux quatre coins du monde. La première représentation a lieu le 9 décembre 1942.

Gayaneh témoigne de l'attachement que porte son auteur à tout ce qui a trait à son Arménie natale et qui apporte à sa musique les éléments d'un folklore oriental authentique, intégrés avec bonheur jusque dans les développements symphoniques. « Il révèle la personnalité romantique d'un compositeur qui, tout en restant dans la ligne de ses prédécesseurs illustres, parvient à créer une atmosphère musicale neuve. En sont responsables sans doute les accents folkloriques, qui enrichissent la partition dans ses rythmes et surtout dans ses mélodies, mais aussi une science orchestrale peu commune, que souligne cette volonté de maintenir à tout prix un caractère essentiellement lyrique à toute production musicale » G. Michel.

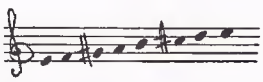
Gayaneh est l'expression de l'exaltation de l'ardent patriotisme et de l'abnégation dans le travail. La vigilance des kolkhoziens et des hommes de science y est également montrée, et ce, avec d'autant plus d'intensité que la Russie mène, à cette époque, une lutte farouche contre l'envahisseur allemand.

L'action scénique s'inscrit tout à fait dans la ligne du réalisme socialiste du parti, au même titre d'ailleurs que la partition, qui donne une idée de la musique officielle telle qu'elle était conçue il y a une trentaine d'années en URSS.

L'argument peut se résumer brièvement ainsi : Gayaneh, belle Arménienne, est trompée par son mari Ginko, employé dans une plantation de coton. Ce dernier est un individualiste asocial se livrant par ailleurs à des trafics douteux. Désespérée, la jeune femme dénonce publiquement l'infidèle qui, par représailles, et dans un accès de folie, tente de mettre le feu au kolkhoze et emmène son jeune fils Ripsik en otage. Mais un capitaine de l'armée rouge, Kassarov, survient à propos pour sauver l'enfant et sa mère. Et, lorsque Ginko aura été définitivement chassé du village, rien ne s'opposera plus au mariage de Gayaneh et de Kassarov, communiste conscient et fidèle au parti.

L'orchestration est caractéristique par l'utilisation du saxophone alto, d'un cornet à pistons, d'un piano et d'une importante percussion : timbales, tubaphone, tambour de basque, petit tambour, tambour de bois, caisse claire, xylophone, cloches, célesta, triangle.

De cet imposant ouvrage, en quatre actes et six tableaux, Khatchaturian a tiré trois suites d'orchestre. Parmi les extraits les plus célèbres, citons : — *La Danse des Jeunes Filles,* page vivante colorée, aux teintes folkloriques et aux rythmes populaires et enjoués — *le Réveil et la Danse d'Aïcha,* aux courbes mélodiques d'une grande beauté, évoquant tour à tour Tchaïkovsky et Rimsky-Korsakov — l'admirable et lyrique *Adagio,* confié au seul quatuor à cordes — la fougueuse *Danse russe* (gopak) — l'authentique danse populaire géorgienne sur le rythme de la *Lezghinka* — le chaleureux et passionné *Duo lyrique* — l'impressionnante scène de *l'Incendie* — la *Variation d'Armèn* et la *Danse des jeunes servantes,* la *Berceuse* et la fameuse *Danse du Sabre,* que nous vous proposons à présent d'approfondir.

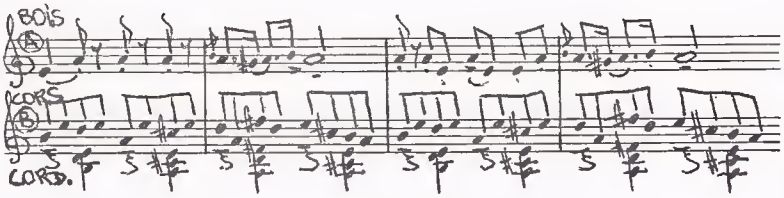
DANSE DES JEUNES SERVANTES

Cette page est caractéristique par son orientalisme, dû à l'emploi d'échelles particulières à l'Arménie, qui n'est pas sans rappeler le chromatisme des modes arabes et turcs.

Dans un mouvement *allegro,* une brève introduction de quatre mesures en *la* majeur est ponctuée par le jeu des cordes, alternant les *pizzicati* et les coups d'archet. Un thème léger et dansant (*Ex. A*) s'élève aux bois, hautbois et clarinettes, qui sera réexposé ensuite, toujours aux bois, avec la superposition d'un dessin en croches très simple des cors (*Ex. B*).

Après une modulation au ton relatif, les violoncelles et les contrebasses prennent un rythme de *3/8, 2/8,* très proche de celui de la *rumba.*

Sur les accords plaqués de la harpe à contretemps, le thème initial (*Ex. A*) est réintroduit par un orchestre plus fourni. Puis il module en *do* majeur, légèrement déformé

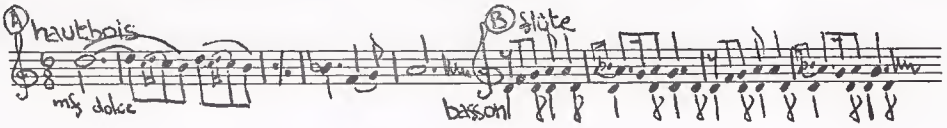
par un abaissement du sixième degré sur un accord de seconde, avant qu'un *tutti* d'orchestre ne vienne terminer cette danse à *4/4,* très entraînante, dans la tonalité première.



LA BERCEUSE

Dans la *Berceuse,* précise M. Hofmann, « Khatchaturian reprend, repense et *symphonise* un chant populaire lyrique ». A *6/8,* un court motif est amorcé par le hautbois (*Ex. A*). Le basson et la harpe installent alors un accompagnement « noire-croche » sur lequel vient se greffer le thème principal (*Ex. B*), un chant profondément lyrique et d'une poignante intensité d'expression. A la réexposition, il se verra superposer des traits brefs et rapides à la flûte, aux hautbois et aux clarinettes.

Après une inversion rythmique (« croche-noire »), une fusée en triples croches ramène le motif initial (*Ex. A*) sur un accompagnement discret de roulements de timbales et de caisse claire. Avec le retour du chant populaire (*Ex. B*) sur les trilles des altos, des clarinettes, puis des violons, la berceuse touche à sa fin, que marque un dernier coup de timbale et un pizzicato des cordes, précédé d'un triolet de flûte.

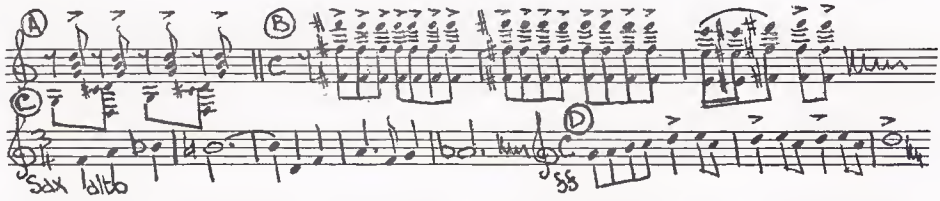


LA DANSE DU SABRE

L'étincelante et populaire *Danse du Sabre* est à 4 temps, dans un mouvement *presto.* Elle superpose plusieurs rythmes différents de danses caucasiennes caractéristiques

Cordes graves, bassons, clarinette basse et timbales font entendre la tonique *sol* et la dominante *ré,* alors que les contretemps sont marqués sur les temps faibles par les violons, altos et tambour militaire. Cette structure rythmique installée (*Ex. A*), l'auteur déchaîne une incantation *marcatissimo* à caractère sauvage, confiée aux bois, que renforcent les cors et le xylophone (*Ex. B*). Ce thème sera repris deux fois, s'achevant sur une brève cellule chromatique descendante, encadrée par les appels en *glissando* des trompettes. Il apparaît ensuite à la tierce mineure *(si bémol),* également deux fois, avant que l'atmosphère ne change avec l'entrée du saxophone alto solo. Celui-ci déroule à 3 temps une mélodie expressive et chantante (*Ex. C*) « laissant cette impression d'ambiguïté et de lascivité que l'on reconnaît aux mélopées orientales », A. Corbiot. Le thème est doublé par les violoncelles et agrémenté par un allègre contrechant des flûtes.

S'ouvre ensuite un troisième volet, introduit par les trompettes, les trombones et le tuba. Un troisième motif (*Ex. D*), diatonique dès son entrée, s'élève aux bois et aux violons. Développé chromatiquement, il ne tarde pas à donner un caractère de triomphe à ce point culminant de la danse, impressionnant *tutti* d'orchestre haut en couleurs. Aux crescendos successifs, s'étendant sur une seule mesure, répondent les *glissandi* des trombones et des cordes.



Un bref retour au calme ramène le fougueux thème initial *(Ex. AB),* renforcé par les trombones bouchés. Après deux modulations successives, les bois et les cordes amorcent une descente chromatique sur les notes répétées des cors, qui laisse mourir cette danse. Elle semble vouloir renaître un moment par le dessin sur une échelle pentatonique du xylophone, du célesta et de la harpe. Mais Khatchaturian les fige avec les flûtes et les cordes sur la note *sol.*

(Partition d'orchestre : Ed. du Chant du Monde, 64, rue Ampère - 75017 PARIS)

Discographie

- Tjeknavorian, Nat. Phil. Orch. (*Intégrale*) **RCA** (2 disques) RL 25.035
- Rojdestvenski, Orch. Phil. Leningrad (*extraits + R. Korsakov : Coq d'or*) **DG** 2538.093

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

HARY JANOS
Suite symphonique

Voir aussi sur Téléc : Bartok / Kodaly -

Zoltan KODALY
(1882-1967)

1. **Notes biographiques :** La vie musicale hongroise a pris un nouvel essor au début du XX^e siècle, grâce aux recherches folkloriques entreprises, à la suite de Bela Vikar, par Zoltan KODALY et Bela BARTOK (1881-1935). Tous deux s'attachèrent à pénétrer dans l'intimité des milieux ruraux, à écouter et à enregistrer les airs populaires chantés par les paysans eux-mêmes ; à eux seuls, ils ont réuni et annoté des milliers de mélodies, classées avec une rigueur de pensée toute scientifique. L'exploitation originale des résultats extraordinairement riches de ces recherches leur permirent de fixer les traits caractéristiques de la nouvelle musique hongroise *(Cf. fiche Bartok : Divertim.).*

Zoltan KODALY est né en 1882 à Kecskemet, importante ville de la grande plaine hongroise, où son père était fonctionnaire des chemins de fer. En 1900, il se rend à Budapest pour mener de front les études musicales et les études universitaires, celles-ci couronnées, six ans après, par la soutenance d'une thèse sur la *Structure strophique dans le chant populaire hongrois.* En 1907, il passe quelques mois à Paris, suit les cours de composition au Conservatoire et découvre la musique de Debussy dont l'influence sera déterminante sur son langage musical. « Kodaly et moi, devait déclarer plus tard Bela Bartok à Serge Moreux, nous voulions faire la synthèse de l'Orient et de l'Occident. Par notre race, par la position géographique de notre pays ... nous pouvions y prétendre ; cela nous fut possible grâce à votre Debussy dont la musique venait d'arriver jusqu'à nous et nous illuminait. »

Après son séjour à Paris, Kodaly est nommé professeur à l'Académie de Musique de Budapest, poste qu'il occupera jusqu'à sa retraite, en 1942.

Ses compositions sont relativement peu nombreuses : jusqu'en 1922, il n'écrira que des œuvres de musique de chambre. L'année 1923 est une date capitale dans la vie artistique de Kodaly : la création de son très beau *Psalmus hungaricus* pour ténor solo, chœur et orchestre, à l'occasion du 50^e anniversaire de Budapest. Par la suite, à part quelques œuvres symphoniques de valeur *(Danses de Maroszek,* 1930 — *Danses de Galanta,* 1933 — *Concerto pour orchestre* et les *Variations sur un thème folklorique : Le Paon,* 1939-40), il s'orientera essentiellement vers la composition vocale. A ce catalogue il convient d'ajouter : *Hary Janos,* chef-d'œuvre de l'opéra national hongrois et *La Chambre des Fileuses* (1926-1932), un *Te Deum* (1936) et une *Missa brevis* (1944-45) pour chœur mixte et orgue ; celle-ci fut donnée en première audition dans les caves du Conservatoire de Budapest, en janvier 1945, alors que la bataille faisait rage dans la ville.

Kodaly est mort le 6 mars 1967, à l'âge de 85 ans, laissant le souvenir d'une des figures les plus attachantes du monde musical contemporain.

2. **Le musicien :** « Profondément attaché à la terre de son pays, aux traditions de son peuple, Kodaly n'est pas un révolutionnaire de la musique : son langage musical, volontairement simple, adresse à la nation toute entière un message essentiel de prise de conscience, par le peuple hongrois, de sa richesse et de sa dignité. Par le plus bel exemple de renoncement personnel, l'artiste s'efface devant le goût communautaire, effacement au profit de la grandeur de la nation hongroise de toujours. Le folklore, source richissime de musique, ne sera donc pas sublimé, comme le fera parallèlement Bartok, mais utilisé brut. » (M. Bois, Bulletin des Ed. Boosey et Hawkes.)

3. **L'éducateur :** Le rôle important joué par Kodaly dans le domaine de la pédagogie musicale mériterait une étude longue et détaillée. Aussi vous conseillons-nous de consulter l'excellent ouvrage que Mlle Ribière-Raverlat a consacré à *L'Education Musicale en Hongrie* aux Ed. Leduc, ainsi que le n° 11 d'avril 1965 de l'*International Music Educator.*

Rappelons toutefois que, partant des chants populaires — considérés comme la base de toute éducation musicale — Kodaly a conçu une méthode très élaborée, fondée en grande partie sur la pratique intensive du chant, préalable à toute étude instrumentale, et essentiellement du chant à deux parties, car *celui qui ne chante qu'à une seule voix ne sait pas chanter juste ; les deux voix se règlent l'une et l'autre, et se contrebalancent.*

HARY JANOS

1. **Le héros :** Après son *Psalmus hungaricus,* Kodaly porte à la scène un personnage familier du folklore hongrois qui tient à la fois du fameux baron de Münchhausen et de Till Eulenspiegel. Né dans l'imagination populaire, nous rencontrons pour la première fois Hary Janos dans la légende en vers, intitulée ' Soldat en retraite » du poète hongrois Johann Garay (1812-1853). Devenu le héros de nombreux contes populaires, ce « vieux fantassin, poète et rêveur incorrigible, raconte aux gens du village ses aventures fabuleuses, exprimant le charme, l'humour et la nostalgie de la fantaisie du peuple » (E. Haraszki). Mais ne nous y trompons pas : Hary Janos est un vantard honnête et sincère « qui se livre tout entier à son rêve et, dans ce rêve, ce sont les instincts les plus secrets de l'humanité qui se dévoilent ... » (Géza Molnar - Ed. *Philharmonia* de Vienne).

2. **L'œuvre :** Dans son opéra, *Légende musicale en cinq aventures,* Kodaly fait revivre quelques-uns des exploits fantaisistes de ce truculent fanfaron au cours desquels il remporte la victoire sur Napoléon et manque d'épouser Marie-Louise. De cette comédie musicale, créée en automne 1926 à l'Opéra de Budapest, le compositeur a tiré une *Suite symphonique* de six morceaux, jouée un peu partout dans le monde.

La musique de cette partition, étourdissante de verve, où les thèmes sont authentiquement de Kodaly (sauf dans les troisième et cinquième épisodes) nous donne une juste idée de la gaieté qui tourne ici avec succès à l'humour parodique.

3. **Analyse :**

1er épisode - Prélude : Début du conte. Un accord et un *glissando ascendant* de l'orchestre, suivi d'un *glissando descendant* du **piano,** évoquent d'entrée un éternuement (selon une vieille superstition hongroise la véracité d'un récit n'est assurée que si l'un des auditeurs l'interrompt par un éternuement). Alors commence le récit des aventures extraordinaires de Hary Janos : un court motif (« il était une fois . . . »), exposé par les **violoncelles** et les **contrebasses,** puis repris progressivement en style fugué par tous les instruments, nous introduit dans le monde imaginaire du héros. (Noter qu'un dernier écho de ce motif apparaît une dernière fois *dolce* à la **flûte** et au **hautbois** sur une longue tenue des **cors** *en sourdine.) Th. 1.*

2e épisode - La boîte à musique viennoise : Au cours de son voyage de Paris à Vienne, Marie-Louise rencontre Hary Janos dont elle s'éprend sur-le-champ. Elle l'emmène à la Cour de Vienne. Au château impérial, Hary Janos est en admiration devant le célèbre carillon viennois : de minuscules soldats défilent au rythme d'une plaisante marche militaire (confiée aux **vents** et à la **percussion :** carillon, tambour, triangle, cymbale, célesta), tandis que les **cloches** sonnent joyeusement (*Th. 2*).

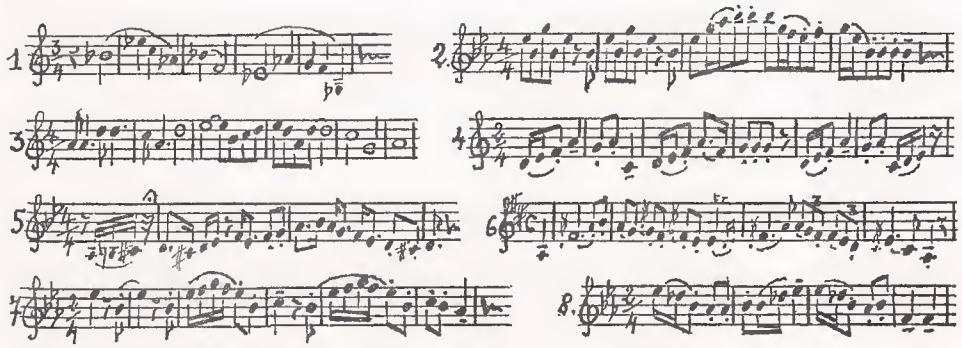
3e épisode - Chanson : Hary Janos pense avec nostalgie à son village natal. Une mélodie douce et émouvante (le seul chant populaire hongrois véritable de cette suite) s'élève à l'**alto** ; elle est reprise successivement par le **hautbois,** le **cor,** et enfin par le **hautbois** et le **violoncelle** réunis ; la conclusion appartient à la **clarinette.** A noter la présence dans ce morceau du **cymbalum,** sorte de xylophone à cordes frappées (*Th. 3*).

4e épisode - Bataille et défaite de Napoléon : Jaloux de l'affection que Marie-Louise porte à Hary Janos, Napoléon déclare la guerre à l'Autriche. Annoncée par la **grosse caisse** et les **trombones,** l'armée napoléonienne se met en marche ; mais les soldats de Hary Janos attaquent. La bataille à laquelle ne participent que les **piccolos,** les **cuivres** et la **percussion,** fait rage. Hary triomphe, tandis que Napoléon prend la fuite aux sons d'une marche funèbre, jouée par le **saxophone,** que soutiennent les **trombones,** le **tuba,** la **grosse caisse** et le **tambour.** Des *glissandos* plaintifs au **3e trombone** et au **tuba** accentuent le grotesque et l'humour de cette page (*Th. 4 = th. des tbnes*).

5e épisode - Intermezzo : Cet épisode utilise une de ces danses de « racoleurs » avec *trio,* très en vogue à la fin du XVIIIe siècle et connues sous le nom de *verbunkos.*

Dans cet *Intermezzo,* le thème de la partie centrale *(trio),* calme et romantique, est exposé par le **cor** avant d'être repris par la **clarinette,** le **basson,** les **altos** et les **violoncelles** ; il forme contraste avec les volets extrêmes, vifs et passionnés, confiés essentiellement aux **violons** *(Th. 5 ; Trio = th. 6).*

6e épisode - Entrée de l'Empereur et de sa cour : Une introduction martiale, répétée deux fois *(th. 7* et *8)* nous apprend que Hary Janos est accueilli en héros par Vienne et reçu à la cour impériale avec les plus grands honneurs. Tout comme la quatrième partie, ce mouvement final est une page pleine d'humour, d'une invention instrumentale particulièrement brillante, illustrant à merveille « l'image plantureuse qu'il se fait, en son rêve, de la cour de l'Empereur d'Autriche ».

A. JUNGBLUT

Discographie : Dorati - MER. 131.018 MSY - g.u. avec Danses de Galanta et de Maroszek.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

Danses de Galanta

(Ed. PHILHARMONIA nº 275)

Zoltan KODALY
(1882-1967)

Les fastueuses *Danses de Galanta,* écrites en 1933, restent parmi les œuvres les plus populaires de Zoltan Kodály. Elles tirent leur nom de la petite ville hongroise de Galanta, où l'auteur a passé une partie de sa jeunesse et où son oreille d'enfant a été frappée pour la première fois par la «sonorité» de l'orchestre de la bande de Tziganes qui vivaient là.

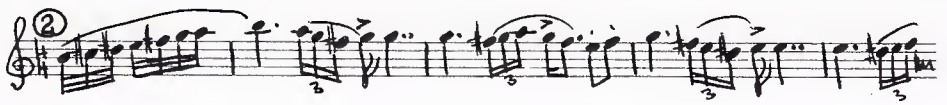
Pour ses *Danses,* Kodály puise ses thèmes directement à la source et, à travers son talent et sa maîtrise technique, restitue entièrement le caractère expressif des airs populaires, leur couleur, leur verve, leurs inflexions tour à tour tendres et mélancoliques, violentes et passionnées, leurs rythmes changeants et dynamiques. L'œuvre présente une succession ininterrompue de cinq danses, encadrées par une introduction et une coda.

Introduction

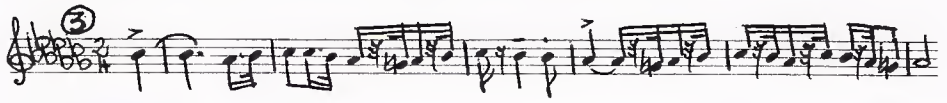
L'introduction, lente et tendue, est dominée par un motif très pathétique qui d'entrée s'élève aux violoncelles, avant de passer au cor solo *(Ex. 1).* Dans un mouvement plus animé, le motif s'éparpille aux Bois et aux Cordes, puis s'impose à la clarinette solo, sur une trame de plus en plus serrée des Cordes, pour déboucher sur une brillante cadence du soliste.

1. Andante Maestoso

Après le point d'orgue, c'est encore à la clarinette qu'il revient d'énoncer le thème principal de l'œuvre, en *la* mineur *(Ex. 2).* C'est une mélodie ample et majestueuse, d'une profonde intensité expressive. Elle est immédiatement reprise sur un ton passionné par un puissant tutti d'orchestre que renforcent les accords des cors, puis revient fragmentairement dans le grave, aux altos, violoncelles, clarinettes et bassons.

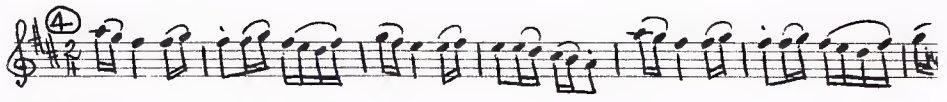
Ce thème principal sert aussi de relai entre les deux danses de caractères différents, qu'il encadre dans un esprit proche de la forme rondo avec son alternance refrain-couplets.

2. Allegretto moderato

La première de ces danses, légère et entraînante, installe un rythme binaire aux Cordes en pizzicato, sur lequel les flûtes déroulent une mélodie sinueuse en *la bémol* mineur *(Ex. 3).* Après une reprise offrant des couleurs orchestrales nouvelles, le thème principal *(Ex. 2)* éclate *double forte* avec une intensité d'expression accrue. Un bref motif de transition lui fait suite et module en *ré* majeur pour introduire la danse suivante.



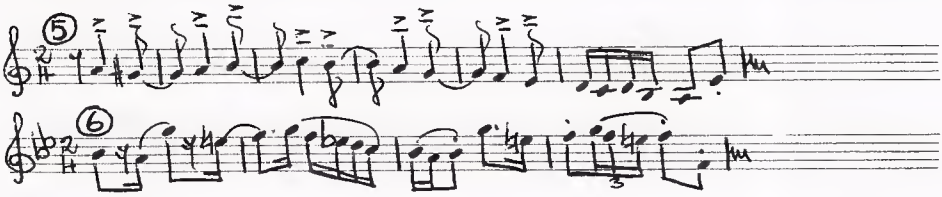
3. Allegro con moto, grazioso

Le motif gracieux et très allant *(Ex. 4)* de la seconde danse est confié au hautbois solo, puis passe à la flûte sur un accompagnement discret en contretemps auquel le triangle et le jeu de timbres apportent leurs sonorités cristallines.

Après les irruptions répétées de séquences plus animées, le retour furtif d'un fragment de la danse *(Ex. 4)* ramène rapidement le thème principal aux accents passionnés *(Ex. 2).* Ce dernier est présenté cette fois dans une version plus somptueuse avec ses appels de trompettes, mais écourtée.

4. Allegro

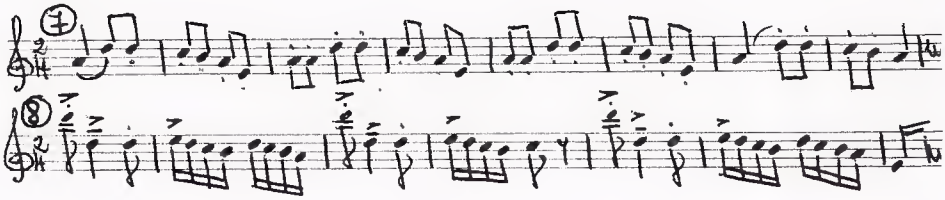
S'ouvre alors une nouvelle danse, au caractère tzigane très affirmé, qui déchaîne des rythmes impétueux et syncopés dans un tempo enlevé *(Ex. 5).* Un *crescendo* serré, auquel participe la caisse claire, débouche sur une seconde partie, un peu plus retenue. Un motif secondaire des cors – appelé à réapparaître plusieurs fois par la suite – introduit puis accompagne un nouveau thème, léger et gracieux, énoncé par la clarinette *(Ex. 6).*

Une longue transition, amorcée par le motif secondaire des cors que ponctue le dessin des basses, reprend la cellule initiale du thème *(Ex. 6)*. Ce passage débute dans un mouvement retenu et très soutenu; il donne lieu à un *accelerando* progressif auquel participent déjà des bribes du premier thème de la danse finale *(Ex. 7)*.



5. Allegro vivace

L'*Allegro* final est une page emportée et éblouissante, véritable apothéose de la musique tzigane. Le premier thème s'insinue aux Cordes *(Ex. 7)*, soutenu par un ostinato rythmique tonique-dominante des basses et des timbales; c'est une de ces mélodies fougueuses et spontanées, ayant ce caractère répétitif que favorise l'échelle pentatonique. Le tempo n'est que plus effréné lorsque jaillit l'important second thème de la danse *(Ex. 8)*. Phrase tourbillonnante et dynamique, elle communique rapidement sa frénésie à tout l'orchestre dans une page rutilante de couleurs et débordante de vie, qui fait appel à toute la virtuosité des exécutants.



Coda

Subitement l'élan impétueux est stoppé net, et, sur les chaleureux trémolos murmurés des violons, le thème principal de l'œuvre *(Ex. 2)*, ardent et passionné, réapparaît dans une phrase raccourcie, en *sol dièse* mineur, que prolonge un trait de la clarinette solo, s'estompant peu à peu dans l'extrême douceur comme un rêve qui s'éteint...

Mais celui-ci est brusquement interrompu par un *allegro molto vivace* au souffle irrésistible, et l'œuvre s'achève en apothéose sur des syncopes réaffirmant avec force la tonalité de *la* mineur sur quatre octaves descendantes.

3

Bibliographie

J. RIBIERE-RAVERLAT

✧ *L'Education Musicale en Hongrie* – Ed. Alph. Leduc – 1967

✧ *Adaptation Française de la Méthode Kodály* – Ed. Alph. Leduc – 1975 (Livre du maître et élève)

✧ *Un chemin pédagogique en passant par les chansons* (4 volumes – 500 chansons folkloriques de langue française pour servir de base à une adaptation française de la méthode Kodály) – Ed. Leduc, 1981

Elisabeth SZÖNYI

✧ *Vingt Chansons populaires hongroises* (2 cahiers) receuillies par Bartók, Kodály, Vikar... – Ed. Leduc

J. VIGNE et J. GERGELY ✧ *La musique hongroise* (Que sais-je? PUF)

BARBIER, P.-E. ✧ Article Kodály (Diapason n° 278)

G. LACROIX ✧ Article Une adaptation française de la "Conception Kodály" – L'Association Kodály-Musique, Ecole Normale de Grenoble (L'Education Musicale n° 291)

En allemand: Z. Kodály ✧ *Mein Weg zur Musik* (5 entretiens avec L. Besch) Ed. de l'Arche, Suisse

En anglais ✧ *Z. Kodály, his life and work* – Ed. Collet's Holdings LID 44-45 Museum Street – London

Discographie

✧ György Lehel – Orch. Phil. de Budapest: *Danses de Galanta, de Marosszek – Variations du Paon* (Hungaroton SLPX 12.252 – 22, rue de la Trémoille - 75008 Paris – Tél. 723.54.96)

✧ Janos Ferencsik – Orch. Phil. de Budapest: *Danses de Galanta* et *de Marosszek* (HUG SLPX 1.194)

✧ Janos Ferencsik – Orch de l'Etat hongrois: *Hary Janos* (suite) – *Concerto p. Orch.* (HUG SLPX 12.190)

✧ J. Ferencsik – Ch. et Orch. de l'Etat hongrois: *Hary Janos*-opéra (HUG SLPX 12 187/89 – 3 d. avec livret)

✧ Dorati – Ch. et Orch. de l'Etat hongrois: *Psalmus Hungaricus* (HUG SLPX 11.392)

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22

IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 12/82 - Dépôt légal: décembre 1982 - N° d'ordre 2946/82
Commission paritaire N° 35.860

LE ROI D'YS
(Ouverture)

Partition d'orchestre : Editions HEUGEL

Edouard LALO
(1823-1892)

Trois ouvrages de théâtre ont jalonné la carrière musicale d'Edouard LALO : *Fiesque* (1865), d'après un drame de Schiller, le ballet *Namouna* (1882) et *Le Roi d'Ys,* représenté le 7 mai 1888 à l'Opéra-Comique, après avoir été refusé à l'Opéra ; *Le Roi d'Ys* obtient d'emblée un éclatant succès et rend célèbre le nom de l'auteur, demeuré longtemps obscur.

Dans une de ses lettres, datée du 25 octobre 1887, et adressée à son librettiste, Lalo précise ceci : « La partition n'existait qu'à l'état d'esquisse depuis 6 ans ; c'est en 86 que je l'ai transformée entièrement, en même temps que j'en écrivais l'orchestration, terminée au commencement de 87. »

Toutefois, l'Ouverture est exécutée dès 1876 par les Concerts Colonne et reprise, dans une version nouvelle, à l'Eden-Théâtre, le 24 janvier 1886, sous la direction de Ch. Lamoureux.

L'ARGUMENT

L'action de l'opéra est inspirée d'une légende bretonne, mais considérablement édulcorée et affadie par le librettiste Edouard Blau. Le souverain de la ville d'Ys va marier sa fille aînée Margared avec le prince Karnak, un ennemi de la veille. Margared brusquement s'y refuse, car elle apprend le retour de Mylio qu'elle aime depuis l'enfance et qui passait pour mort. Mais Mylio préfère sa jeune sœur Rozenn et l'épouse après avoir vaincu Karnak. Margared, ivre de jalousie et assoiffée de vengeance, décide alors d'unir sa haine à celle de Karnak, et ensemble ils ouvrent les écluses qui défendent la cité contre la mer. L'océan se rue sur la ville et l'anéantirait sans le repentir de Margared qui se jette dans les flots, et sans l'intervention de saint Corentin, qui apaise la tempête et sauve le peuple innocent.

L'OUVERTURE

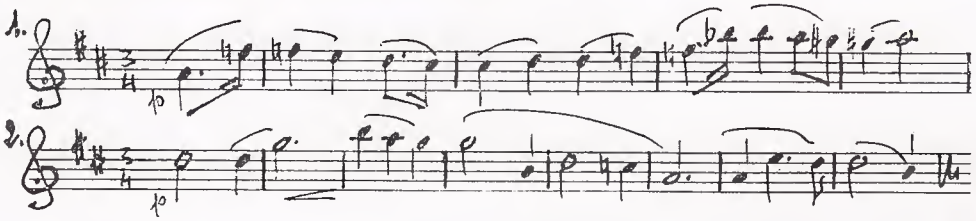
A l'image de Weber, Lalo résume l'action en synthétisant les divers éléments du drame : la passion haineuse de Margared, la pure tendresse de sa sœur Rozenn, la noblesse et la bravoure du guerrier Mylio ; son ouverture sera, elle aussi, « la préface naturelle et grandiose de toute l'œuvre ».

Celle-ci comporte trois parties dont la seconde peut se subdiviser elle-même en trois séquences :

- une introduction lente à *3/4* (*andante*) ;
- un *allegro* avec un passage central *andantino* en *6/4* ;
- un *presto* final, puissant et éclatant.

ANDANTE :

L'introduction, de couleur sombre et dramatique, débute par un motif grave exprimé durant quatre mesures par les cordes à l'unisson. A l'exception des violoncelles et des contrebasses, elles accompagnent en sourdine un dessin plaintif du hautbois *(Ex. 1),* auquel fait suite une cantilène affectueuse de la clarinette *(Ex. 2),* empruntée à la scène du retour victorieux de Mylio, au premier acte. Le calme cesse subitement avec l'apparition *ppp* des trémolos des cordes qui vont s'amplifier *(crescendo),* tandis que des appels menaçants, ponctués par des grondements de l'orchestre, amènent d'éclatantes fanfares (trombones, puis trompettes), qui annoncent l'*allegro.*

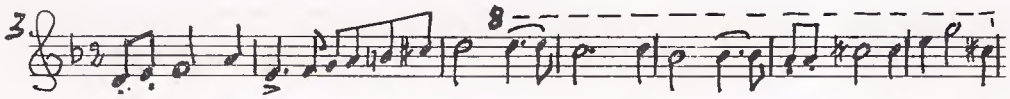


(Thème de la clarinette transposé en ré majeur)

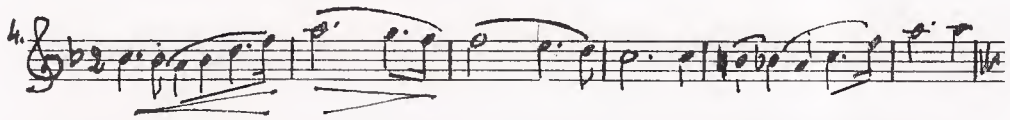
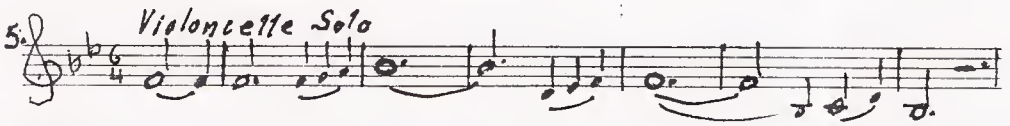
ALLEGRO :

- L'*allegro* traduit tour à tour la violence, la passion mauvaise et la tendresse, qui « constituent l'ossature psychologique du drame ». Le ton dur et l'ardeur impétueuse du motif initial *(Ex. 3)* sont donnés d'entrée par les deux premières mesures confiées aux cordes à l'unisson et aux bassons ; ils sont accentués par cette gamme ascendante de *ré mineur* sans *si bémol,* que nous retrouvons six mesures plus loin aux bassons, cors, altos et violoncelles.

MUSIQUE CULTURE



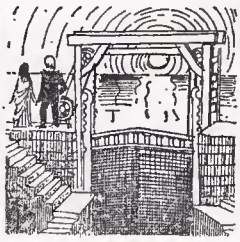
Peu à peu, le thème se morcèle « entrecoupé par des élans des basses qui font songer à des rafales ».

Les fanfares éclatent pour la seconde fois. Sous le trémolo des cordes qui suit, des appels des cuivres (*pp* d'abord, *ff* ensuite) s'affirment par une progression puissante pour faire brusquement place à une courte transition délicate aux flûtes et aux clarinettes, qui amène le second thème *(Ex. 4).*

- D'une véhémence passionnée, cette idée dite deux fois par les cordes est interrompue par des dessins rythmiques tumultueux, où s'intercale, en commençant par la basse, un nouvel élément qui évoque la douceur rêveuse de Rozenn. Puis, c'est le retour du premier thème de l'*allegro.*
- La partie centrale de cette page, un *andante,* s'ouvre par un motif doux et expressif au cor, imité par les violoncelles. C'est alors que s'élève la voix chaleureuse et pleine de tendresse de Rozenn, avec le célèbre solo de violoncelle *(Ex. 5).* Mais seule la haine fera écho à la tendresse.

- En effet, l'orchestre s'anime. De nouveau, rythmes saccadés et teintes sombres (triolets inlassablement répétés comme dans un murmure par les violoncelles, puis par les altos suivis des violons) réapparaissent. Au milieu du tumulte qui va *crescendo,* surgit, plusieurs fois répété, l'air impétueux de Margared *(Ex. 4).* Mais la haine appelle la violence ; car voici, profondément modifié, le premier thème de l'*allegro,* avec ses fanfares toujours plus retentissantes, alors que la voix souveraine des cuivres conduit à l'apothéose tragique.

PERORAISON :

Le *presto* final n'est autre que le chant de guerre de Mylio et de ses soldats, qui couvre la voix puissante de la mer en furie. Il apporte une conclusion vigoureuse aux accents triomphaux.

Retour de Mylio



Margared et Karnak devant les écluses

L'océan se rue sur la ville

Margared se jette dans les flots

CONCLUSION

Cette ouverture compte parmi les œuvres les plus achevées de la musique française moderne. « Personne, excepté Wagner, devait écrire un critique au lendemain de la première représentation, n'a usé de l'orchestre aussi dramatiquement... Cela est français. Cela ne pouvait venir que d'un Français. Quoi qu'ils fassent, on les verra forcés de le reconnaître, de saluer *Le Roi d'Ys* comme ils ont salué *Carmen.* »

Mais Lalo ne profita guère de cette gloire tardive puisqu'il mourut quatre ans plus tard, le 22 avril 1892.

« D'esprit résolument moderne, il ouvre la voie à la pléiade de compositeurs qui, à la fin du XIVe s., vont donner un incomparable éclat à l'école française... Il exerce sur eux son influence bienfaisante en contrebalançant l'emprise wagnérienne, de plus en plus envahissante à cette époque » (Georges Favre : *Musiciens français modernes* - Ed. Durand, et Cie, 4, place de La Madeleine, Paris).

Discographie :

De Almeida, Orch. Opéra Monte-Carlo (avec *Rapsodie, Symph.*) - PHI 6500.927.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction Interdite

IREG - Strasbourg

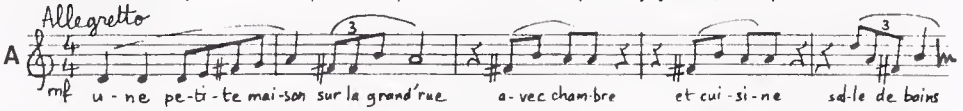
LA SORCIÈRE DU PLACARD AUX BALAIS
mini-opéra pour enfants

Partition : Ed. Salabert, Paris (1)

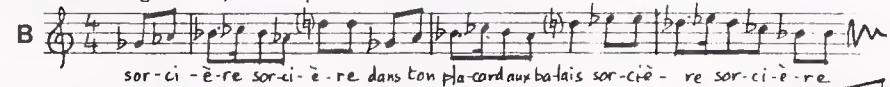
Marcel LANDOWSKI (né en 1915)

Marcel LANDOWSKI composa *La sorcière du placard aux balais* en 1982 d'après un conte de Pierre Gripari tiré de son recueil *Les contes de la rue Broca* (Ed. de la Table Ronde). L'oeuvre requiert (2):
- 1 récitant (enfant) personnifiant le petit Pierre ;
- 2 choeurs de voix d'enfants à l'unisson, qui "font chanter" les divers personnages (y compris Pierre), décrivent et commentent l'action ;
- 2 solistes (enfants) personnifiant respectivement Pierre et la sorcière dans les épisodes finaux, et qui peuvent être remplacés par les deux choeurs ;
- 1 ensemble instrumental (2) comprenant : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et percussion (caisse claire, tambour, grosse caisse, cymbale, triangle, jeu de cloches, xylophone, wood block, block chinois, crécelle). L'orchestre se voit confier des réparties du notaire et de la sorcière, ainsi que la traduction musicale de gestes des personnages, en plus de son rôle traditionnel d'illustration et d'enrichissement sonore.

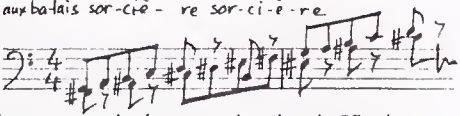
Landowski a centré la musique de son mini-opéra sur deux chansons, thèmes principaux de l'oeuvre (3) :
- la *chanson de la jolie maison* (thème **A**), à la mélodie simple et joyeuse, aux paroles cocasses :



- la *chanson de la sorcière* (thème **B**), rythmée et dansante, mais aux inflexions tendues par des intervalles augmentés, et aux paroles... moins drôles :



Entre autres motifs intéressants, nous découvrirons le motif **a**, issu du thème **A**, qui structure l'oeuvre en s'attachant aux déplacements de Pierre :

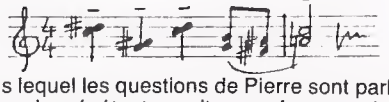


La sorcière du placard aux balais se déroule en continu sur une durée approximative de 25 minutes. On peut néanmoins y déceler sept épisodes, reliés par le motif **a** (Ex.3).

1. Scène d'introduction :

- En six mesures *Allegro,* l'orchestre nous prépare au thème **A** (Ex. 1) par le rythme en mouvement ascendant, auquel répondent de savoureuses dissonances (bois, cuivres, xylophone). Le 1er choeur entre avec ce motif ascendant («Un, deux, trois, quat', cinq») en *ré* majeur.
- L'entrée du récitant (Pierre) amène une reprise intégrale de ce début, intercalée de monologues : «Un jour en fouillant dans ma poche, je trouve une pièce de cinq nouveaux francs... Je me dis : chouette, je suis riche, je vais pouvoir m'acheter une maison». Ces derniers mots déclenchent l'entrée du 2e choeur sur une nouvelle mélodie «Chouette il est riche...»
«Et je cours aussitôt chez le notaire» : le motif **a** (Ex.3) *Allegro* amène la scène suivante.

2. Scène chez le notaire : dans un mouvement "Plus lent", nous entendons le thème du notaire, dramatique, pompeux et lourd (cordes, cuivres) :



- Le dialogue s'amorce dans un style assez libre, dans lequel les questions de Pierre sont parlées et les réponses du notaire jouées par l'orchestre, Pierre les répétant ensuite sous forme exclamative. Il supplie le notaire de lui trouver une maison pour cinq francs (2e choeur) en une mélodie aiguë et chromatique accompagnée de trémolos de cordes.
- Un motif instrumental en *ré* majeur nous annonce la chanson de la maison (thème A). Soudain le notaire se frappe le front (rythme au bloc chinois, wood block, contrebasse et 2e choeur) : il a une maison pour Pierre ! Ce dernier exulte (et l'orchestre avec lui) : «une petite maison... sur la grand'rue ? avec un' chambre !... une cuisine !... salle de bains !... living room !... pipi room !... et placard aux balais...».
- Un balancement d'harmonieux accords (cordes, cuivres) introduit la *chanson de la maison* (thème **A**) par le 1er choeur, soutenue par un accompagnement riche d'effets cocasses : réponses des bois et de la trompette bouchée, effets de tambour à balais... Aux paroles «placard aux balais», des trémolos traduisent un tremblement d'appréhension, accompagnant le *thème du placard aux balais* (hautbois).
- Pierre achète la maison. Le motif **a** nous indique un mouvement scénique : en effet le 1er choeur annonce «Et monsieur Pierre rend le papier au notaire» dans un style noble et dramatique.
- A ce moment, le notaire se met à rire (triolets de clarinette, hautbois et trompette bouchée). Pierre l'interroge, intrigué : «De quoi riez-vous ?» – «mais rien... voici la clef... voyez vous-même... bonne chance», (2e choeur, accompagné par un motif chromatique aux intervalles distendus.)
- Pierre emménage : thème **A** (1er choeur) avec les mêmes effets humoristiques se terminant par l'évocation du placard aux balais. «Si j'allais saluer mes nouveaux voisins ?» : motif **a.**

MUSIQUE & CULTURE

3. Scène des voisins :

- *Le voisin de gauche :* épisode très court, car avant que Pierre ait pu lui chanter le début de la chanson (thème **A**), le voisin pâlit et lui claque la porte au nez (wood block).
  «Tiens, quel original», constate le naïf Pierre (2e choeur).
- *La voisine de droite :* après avoir salué la brave vieille dame, notre héros peut lui chanter presque tout l'air (1er choeur, thème **A** en *mi* majeur) avant qu'elle se mette à gémir : «Hé là mon pauv'monsieur, v'avez bien du malheur...». La mélodie, en *mi* mineur modal, sur un rythme de Valse lente peu marqué est accompagnée en douceur dans l'aigu (bois, cordes). Lorsque Pierre interroge la vieille, le tempo s'accélère et elle lui claque elle aussi la porte au nez ! Pris de colère, il se rend aussitôt chez le notaire pour le sommer de s'expliquer : motif **a** *Allegro.*

4. Deuxième scène chez le notaire :

- Le dialogue orageux entre Pierre et le notaire s'exprime par une alternance *Large-Allegro.* De même, leurs gestes – menaces, tentatives d'accalmie – sont traduits par les instruments (percussions, cordes), ainsi que les réponses du notaire.
- Le notaire avoue : «La maison est hantée... par la sorcière du placard aux balais» (2e choeur). La répétition maniaque des mots «aux balais» donne un ostinato précipité sur *si-sol-la,* accompagné de doubles croches chromatiques.
- Puis il ajoute : «Elle ne vient que la nuit» et chante à Pierre la *chanson de la sorcière* (thème **B**, Ex. 2, 1er choeur), annoncée par l'orchestre : si l'on a le malheur de chanter cet air quand la sorcière est là, elle sort du placard aux balais et vous emporte !
- Après avoir nargué Pierre qui lui reprochait de lui avoir chanté cette «chanson idiote» («c'est exprès, c'est exprès»), le diabolique notaire s'enfuit par une porte dérobée. Dépité, l'infortuné Pierre se retrouve seul avec, dans la tête, la *chanson de la sorcière.* Il rentre chez lui : motif **a,** hésitant.

5. A la maison : 1ère scène avec la sorcière

- Au bout d'un an-et-demi, notre jeune héros a pris l'habitude de chanter la *chanson de la sorcière,* soit en partie quand la sorcière est censée être là (la porte du placard se met alors à frémir...), soit en entier aux heures où elle n'est pas là. L'orchestre fait entendre des fragments du thème **B,** qui se reforme de plus en plus complètement. Les frémissements du placard sont traduits par des trilles dans le grave et des roulements de tambour.
- Un soir de Noël, en rentrant du réveillon, Pierre finit par chanter l'air entier par fragments successifs (1er choeur), tandis que la tension augmente considérablement à l'orchestre.
- Le placard s'ouvre (motif sinueux, inquiétant, aux cordes) et la sorcière apparaît ! Sa voix aiguë et méchante est annoncée par la crécelle et le tambour. Elle chante son thème propre (2e choeur ou soliste) sur des intervalles "aigres" *(sol-ré, sol-do dièse) :*
  De larges accords et des triolets chromatiques soutiennent Pierre (2e choeur) qui essaie aussitôt de s'excuser : «je vous demande pardon madame... c'est un moment de distraction... j'ai chanté ça sans y penser» sur un *ré* aigu *recto tono...* Mais la sorcière n'en croit pas un mot.
- En désespoir de cause, le malheureux invoque le soir de Noël, et nous entendons sonner les cloches (cordes, bois, jeu de cloches). Peine perdue : «pia, pia, pia...» continue la sorcière. Elle propose à Pierre une épreuve : il doit trouver trois "choses impossibles" et si la sorcière ne peut lui donner l'une des trois, elle disparaît à jamais, sinon, c'est Pierre qu'elle emporte !
- Pierre demande un délai. Il se creuse les méninges (nous entendons de nouveau les cloches de Noël). Soudain il pense aux poissons rouges magiques de son ami Bachir. «Je fonce rue Broca» (4) : motif **a** *Allegro,* "en accélérant".

6. Chez Bachir : scène des poissons rouges magiques

- Pierre (2e choeur) raconte tout aux deux poissons, sur un accompagnement aquatique à 6/8.
- Sur un tempo de Valse, les poissons «se regardent, se consultent, se parlent à l'oreille et pour finir ouvrent plusieurs fois la bouche avec un petit bruit : po, po, po, po, po...» (2e choeur).
- Pierre court chez lui où la sorcière l'attend (pas de motif **a**).

7. A la maison : 2e scène avec la sorcière et épilogue

- Sur un sombre accord de *lab* mineur, Pierre demande à la sorcière la première "chose impossible" : «des bijoux en caoutchouc qui brillent comme des vrais...» - «Ha ! Ha ! cette idée n'est pas de toi, ricane-t-elle, toujours sur *sol-ré, sol-do dièse,* mais peu importe : les voilà» et elle les lui donne ! Le même scénario se déroule avec "une branche de l'arbre à macaroni".
- Enfin, Pierre demande la 3e chose : «Alors ... alors... donne-moi la grenouille à cheveux» – «Non ! c'est moi !» hurle l'horrible créature (trémolo de cordes, grosse caisse), et voilà qu'elle se ratatine et se rapetisse (descente chromatique) pour se transformer finalement en «une grosse grenouille verte, avec plein de cheveux sur la tête...» (l'orchestre finit sur le *la* grave).
- «Voilà l'histoire de la sorcière» conclut Pierre. «Et quand vous viendrez me rendre visite, soit de jour, soit de nuit...», et d'entonner la *chanson de la maison* (thème **A** en *ré* majeur, 1er choeur), puis, aussitôt après, la *chanson de la sorcière* (thème **B** en *mib* mineur, 1er choeur).
- Pour finir, les deux choeurs réunis reprennent le thème **B** en *mib* majeur, à la tierce. Une Coda brillante achève le mini-opéra, non sans un dernier «à ton derrière» large et majestueux.

(1) Les éditions Salabert ont publié une cassette de l'oeuvre dont la 2e face présente l'oeuvre sans les choeurs : les choristes peuvent ainsi travailler leur partie avec l'accompagnement orchestral et le texte parlé.

(2) Le compositeur a réalisé une transcription pour piano de la partie d'orchestre (Ed. Salabert).

(3) Tous les thèmes et motifs destinés à être chantés par les enfants sont relativement simples et faciles à apprendre. En revanche, les parties instrumentales s'adressent à des musiciens d'un certain niveau.

(4) Allusion cocasse au titre du recueil de Pierre Gripari dont est tirée l'oeuvre.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88.31.03.22.
Reproduction interdite
31 11/8 Imprimerie spéciale de l'Editeur

Concerto pour Ondes Martenot, orchestre à cordes et percussion

Marcel LANDOWSKI (né en 1915)

Les compositeurs de notre époque ont presque tous été fascinés par les Ondes Martenot : André JOLIVET écrivait en 1947 un *Concerto pour Ondes et Orchestre,* et Olivier MESSIAEN utilise fréquemment cet instrument, notamment dans les *Trois petites Liturgies de la Présence Divine.*

Le *Concerto pour Ondes Martenot, Orchestre à cordes et Percussion,* créé en 1954 sous la direction d'André Cluytens, avec le concours de Ginette Martenot, a une orchestration spécialement sobre, dans le but évident de laisser aux ondes toute possibilité d'expression.

Cette œuvre est une manifestation très pure de la personnalité de Marcel Landowski. Ici sont intimement mêlés :

— sa volonté de simplicité : concerto de coupe traditionnelle en trois mouvements *(vif-lent-vif)* précédés d'une introduction ;

— et son besoin d'évoquer le problème de l'homme captif de la technique et de la science : l'homme est symbolisé par les **ondes** — dont le timbre est particulièrement expressif — et la science, force de répression, par l'**orchestre** (ainsi la notion de concerto est toujours présente par cette rivalité soliste-orchestre).

Déjà en 1941 — date de la 1re audition de son oratorio *Rythmes du monde* — il exprimait la thèse qui lui est chère : « ... incapacité de la science à fournir à l'homme la solution de ses problèmes, et nécessité pour lui de la dépasser pour s'accomplir ... »

• *Premier mouvement (Andante-Allegro moderato)*

Andante : Dans cette introduction plane une sensation profonde de tristesse et de résignation exprimées par le motif *B.* Les **cordes,** soulignées par les **percussions** (gong et timbales) évoquent les forces de répression qui pèsent sur l'homme.

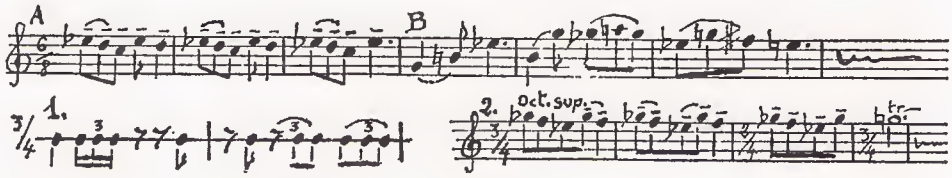
Le motif initial *A* s'affirme en accords descendants qui se succèdent par petits intervalles. Puis, sur une tenue des **cordes,** le chant souple et irréel des **ondes** reprend le motif *A* et l'entraîne vers l'aigu où il s'épanouit. La phrase s'humanise vers le grave, accompagnée par un commentaire discret des **cordes.** Un dialogue souple entre les **ondes** et le **quatuor** amène l'*allegro moderato.*

Allegro moderato (c'est le réel 1er mouvement) : Il affirme dès le début un tempo décidé et un rythme articulé avec précision par le **tambour** *(Ex. 1 ci-dessous)* : une mesure binaire succède au 6/8 de l'introduction. Les **cordes** prennent aussi un tour incisif, à l'exception des **contrebasses** qui élargissent « legato » le *A* et créent ainsi un lien entre l'introduction et ce 1er mouvement.

Les **Ondes Martenot,** tourmentées, mènent à un grand crescendo du *tutti* qui éclate vers l'aigu, souligné par un splendide coup de **gong.**

Alors *A* s'épanouit *fff* à la tierce mineure supérieure *(Ex. 2).* C'est ensuite le retour au calme « un peu détendu » comme le précise le compositeur, avec, aux **ondes,** la réminiscence de *B* très étiré et paisible. Un peu plus loin, dans une orchestration très légère, on retrouve des échos de *A* dans un esprit de dialogue entre **ondes** et **altos.**

Un léger *ritenuto* aboutit au 6/8 initial et conduit au retour tronqué de *A* que les **cordes,** en conclusion, proclament à la quarte supérieure, fortement soutenues par les **timbales** et la **grosse caisse,** avant de s'arrêter sur un accord de *do dièse mineur* qui s'épanouit en un crescendo impressionnant. L'effet en est très beau, et on ne peut s'empêcher de penser à certains oratorios d'Honegger, où l'on ressent cette même force d'expression.

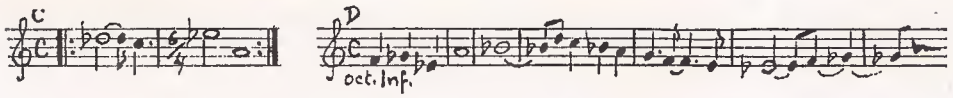


• *Deuxième mouvement (Adagio) :* Ce mouvement lent est caractéristique par l'aspect immatériel de son orchestration ; pour cela Marcel Landowski met tout en action :

- introduction d'un instrument nouveau : le **célesta**
- sourdine et *pp* aux **cordes**
- souplesse rythmique due à l'alternance des mesures 3/4, 4/4, 5/4, 6/4.

Durant cet *adagio,* les **Ondes Martenot** sont traitées davantage en soliste ; elles évoluent en un premier temps dans l'aigu en un chant solitaire *(C).*

Puis, après 5 accords des **cordes** soulignés par le **gong** et la **timbale,** elles gagnent le grave où elles dialoguent avec beaucoup de souplesse avec les **contrebasses** et les **violoncelles** *(D).* Ce mouvement se termine dans une atmosphère de calme et de sérénité. Une *cadence* sert de transition entre l'*Adagio* et le mouvement final.



• *Troisième mouvement (Allegro)) :* Tensions et détentes successives marquent l'ultime affrontement des **ondes** et de **l'orchestre,** ou plutôt de l'homme et de la science. Deux matériaux sont utilisés ici :

— un élément rythmique *(E),* affirmé dès les premières mesures où il est répété 7 fois aux **violons** et **cymbales,** celles-ci étant relayées par les **timbales** dès la quatrième fois ;

— un élément mélodique aux **violoncelles** *(C^1).* transposition un ton en-dessous du motif *C* joué par les **ondes** dans l'*adagio.*

Peu à peu le rythme *E* est repris, déformé par les seconds violons *(E^1),* puis ce sont les **premiers violons** qui étirent *C^1.*

Les **ondes** s'envolent avec volubilité pendant que l'orchestre fait entendre *E* sous un aspect encore différent.

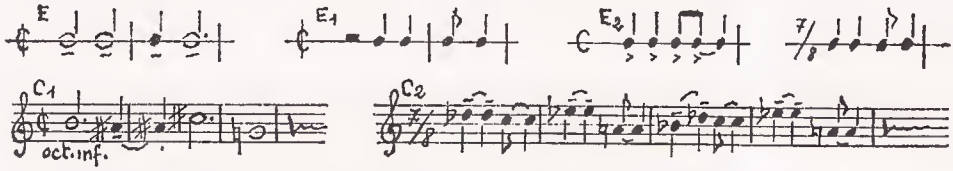
On croit un instant au calme, mais la cellule rythmique se raffermit, devient binaire *(E^2)* et se répète, scandée avec insistance jusqu'à l'épanouissement des **ondes** sur un *la bémol* aigu. Mais le rythme est toujours là, sous une forme encore nouvelle, aux **violons** *(E^3).*

Les mesures suivantes sont écrites dans un esprit de dialogue entre les **cordes,** sur le thème *C* qui revêt alors le rythme *E^1 (Voir C^2).*

Une phrase ascendante des **ondes** amène un nouveau départ de la virtuosité du soliste, précédé par quelques mesures au **tambour** et au **gong.** L'orchestre s'étoffe, un immense crescendo aboutit à une longue tenue.

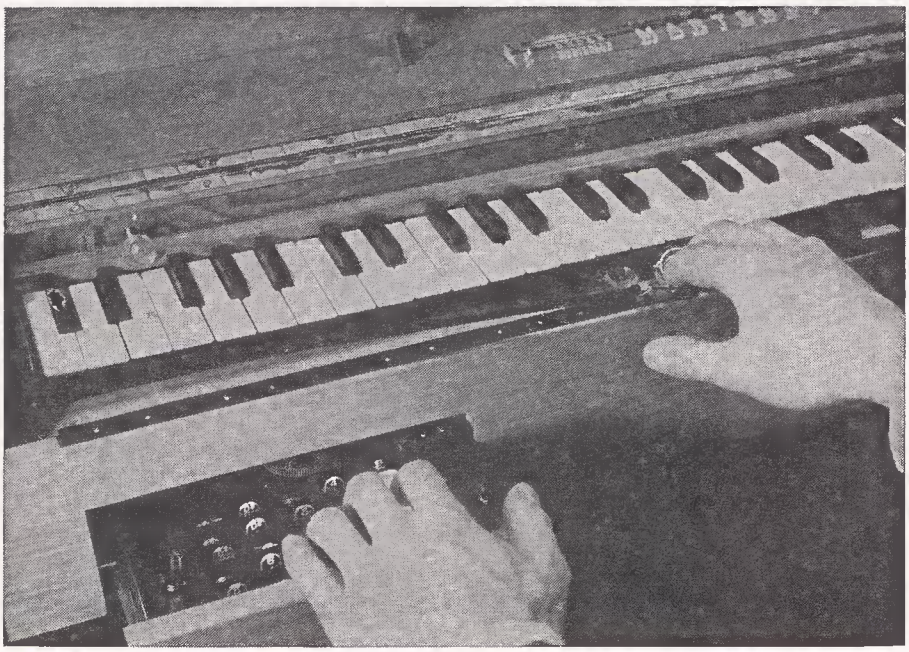
Un instant on se pose la question : « Qui est vainqueur, est-ce l'homme, est-ce la technique ? » Mais après avoir réentendu *pp* le motif *E,* les **Ondes Martenot** se dégagent de l'orchestre, limpides, pures, délivrées. Le dernier accord est très beau dans sa simplicité.

L'homme ne semble même pas avoir été atteint par le combat qu'il vient de livrer !



(Disc. : Jeanne Loriod - ERA. STU 70.254 G.U. avec Jacques Bondon : « Kaléidoscope » pour ondes Martenot et orchestre).

Janny Van GUCHT



LES PRELUDES
poème symphonique

Partition : Ed. Heugel

Franz LISZT
(1811-1886)

Dans la série de douze poèmes symphoniques composés par F. Liszt entre 1848 et 1860 (1) à Weimar, *Les Préludes* portent le numéro 3. L'oeuvre, issue d'un projet plus ancien, est parachevée en 1849-50 et donnée en première audition en février 1854.

Les Préludes reprennent le titre du poème de Lamartine, paru dans le recueil des *Méditations poétiques* en 1848. En guise d'épigraphe, le texte suivant figure en tête de la partition :

> *« Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence ; mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage, dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel, et quelle est l'âme cruellement blessée qui, au sortir de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs ? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé au sein de la nature, et, lorsque "la trompette a jeté le signal des alarmes", il court au poste périlleux quelle que soit la guerre qui l'appelle à ses rangs, afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui-même et l'entière possession de ses forces.»*

Il est certes probable que Liszt ait emprunté quelques éléments au poème de Lamartine. En fait, ainsi que le met en évidence Jean Chantavoine (2), Liszt en retient «le principe essentiel, l'idée de la continuité que garde la vie humaine sous les apparences de la diversité.»

Pour le reste, le lien texte-musique reste extrêmement faible. Car, à travers ce poème symphonique, c'est le fruit de sa méditation personnelle sur la destinée humaine qu'exprime Liszt, et le programme cité n'entrave à aucun moment la liberté de forme, bien au contraire, car il constitue en réalité beaucoup plus un élément lyrique qu'un prétexte descriptif.

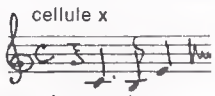
Dans *Les Préludes,* le génie novateur de Liszt inaugure un symbolisme musical dans lequel l'inspiration est conditionnée par la progression psychologique et non par un cadre formel pré-établi.

C'est ainsi que l'oeuvre est conçue sous la forme de variations tournant autour de deux thèmes principaux, eux-mêmes issus d'une cellule génératrice initiale, et dont les transformations, régies par les mobiles psychologiques, créent une construction musicale équilibrée.

INTRODUCTION

Les Préludes s'ouvrent par une longue introduction, lente et angoissante, qui installe une atmosphère mystique d'espoir, d'attente, d'interrogation inquiète. Elle est construite sur un dessin de trois notes, qui constitue l'élément générateur (**x**) de la substance de l'oeuvre ; celui-ci restera présent tout au long de la partition, s'insinuant dans les thèmes et leurs transformations et, si l'on se réfère au programme, symbolisant la Mort qui rôde et guette inlassablement sa proie.

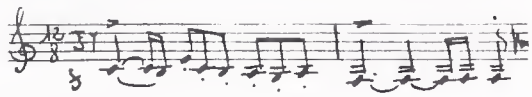
cellule **x**



• La cellule **x** apparaît aux cordes et se prolonge par une ligne mélodique ascendante des violons, avant d'être répétée par deux fois de plus en plus loin comme un écho qui finit par se perdre. Elle donne matière à un développement dans lequel elle se mue en formule ascensionnelle revenant successivement à la tête du dessin des Cordes et aux trombones soli, et reprise à chaque fois un demi-ton plus haut.

• Dans la séquence suivante (*Andante maestoso*), trombones, bassons et cordes graves clament un motif plus affirmatif, d'une grave solennité, qu'enveloppent les arpèges des violons. Ce motif (1), qui peut être considéré comme le thème fondamental de l'homme placé devant son destin, est basé sur les trois notes de la cellule **x**.

motif 1



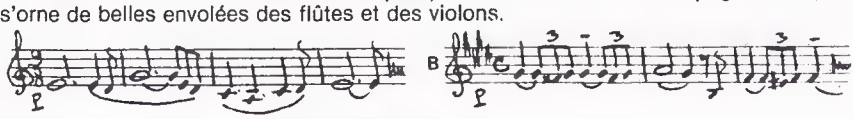
1er EPISODE

Le premier épisode est une évocation de l'amour, de la jeunesse et de ses espérances, de la plénitude du bonheur.

• Dans la blanche tonalité de *do* majeur, nous entendons le premier des thèmes principaux (**A**), exposé par les 2e violons avec le soutien discret du quatuor à cordes. Ecoutons comment ce thème - né de la cellule génératrice **x** traitée en augmentation - exprime l'élan vers l'Amour, la paix, la douceur de vivre par son caractère expressif et chantant et par le mouvement souple et caressant qui lui confère la mesure à *9/8.* Il module très vite dans la chaleureuse tonalité de *mi* majeur ; bassons et cors, puis hautbois et clarinettes se joignent alors au quatuor à cordes.

• Le second grand thème (**B**) est exposé à son tour par les quatre cors que doublent les violons altos, dans une atmosphère paisible (en *mi* majeur). Il se caractérise par un lyrisme ardent et un dynamisme interne contenu. Le thème **B** est repris par les Bois sur un accompagnement plus fluide et s'orne de belles envolées des flûtes et des violons.

thèmes **A**



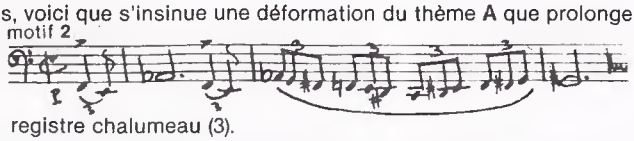
MUSIQUE & CULTURE

2e EPISODE

Après un long point d'orgue, s'ouvre un nouvel épisode qui installe une ambiance de menace imminente. (*Allegro ma mon troppo*, mesure C).

• Dans le grave, aux violoncelles, voici que s'insinue une déformation du thème **A** que prolonge une sourde ligne chromatique (motif **2**). Le caractère dramatique est accentué par les trémolos des violons et les réponses des clarinettes dans le registre chalumeau (3).

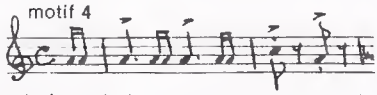
motif 2



• Peu à peu l'orchestre se déchaîne dans une longue et terrifiante progression chromatique des Bois et des Cordes. Dans le vent de tempête qui souffle subitement (*Allegro tempestoso, à 12/8*), nous reconnaissons le thème **A** profondément déformé, alors que les trombones scandent farouchement la cellule initiale **x** (motif **3**).

• Le mouvement s'accélère, l'agitation croît. Du tourbillon qui s'empare des deux thèmes principaux **A** et **B** émergent à présent des appels véhéments lancés par les trompettes et les cors et ponctués par les timbales ; c'est une nouvelle variation en *la* mineur (relatif du ton principal), qui voit le thème **A** brisé, secoué (motif **4**).

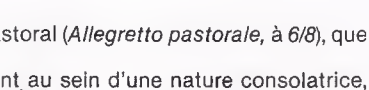
motif 3

motif 4

• Soudain tout s'apaise et, dans le calme retrouvé, les hautbois, puis les violons, reprennent le thème **A** dans la douceur expressive de couleurs champêtres.

3e EPISODE

L'épisode qui s'enchaîne affirme un caractère nettement pastoral (*Allegretto pastorale,* à *6/8*), que renforce le choix de la tonalité de *la* majeur.
Après les orages meurtrissants de la vie, voici l'apaisement au sein d'une nature consolatrice, havre de paix (4).

motif 5



• Sur de longues pédales harmoniques successives des Cordes, les cors et les Bois se livrent à un gracieux dialogue (motif **5**). Les violons ramènent ensuite le thème **B** ; ils sont bientôt rejoints par les flûtes.

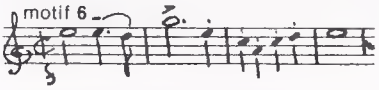
• Le mouvement s'anime alors progressivement ; le thème **B** passe au cors, altos et violoncelles, alors que le hautbois et la harpe lui superposent le motif pastoral (**5**). Il est repris avec une intensité accrue par les Bois et les cors ; le discours musical, animé par le jeu des timbales et les appels de trompettes, se fait plus pressant, plus haletant. L'orchestre gagne en puissance ; les traits des violons se précipitent, et conduisent au dernier volet de la partition.

4e EPISODE

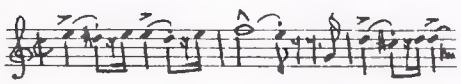
• L'épisode final (*Allegro marziale animato,* mesure C) débute avec la présentation d'une nouvelle variation du thème **A**, se muant en une marche héroïque (motif **6**) qui sonne aux Cuivres sur les fusées brillantes des violons.

• Après une page éblouissante confiée aux Bois et émaillée par les traits des flûtes et les appels des trompettes, le second thème principal (**B**) revient à son tour transformé en une marche fière et rythmée (motif **7**).
Cette marche impétueuse retentit de sonneries des Cuivres qui, ainsi que le précise le programme de l'oeuvre, "jettent le signal des alarmes" et amorcent la seconde grande progression de l'ouvrage qui conduit au triomphe final. Après le déferlement des luttes, des déchirements, des remises en causes, des angoisses qui l'assaillent, l'homme va sortir victorieux de la tourmente, maître de lui-même, dominant les forces adverses.

motif 6



motif 7



• Le thème **A**, clamé par tout l'orchestre, revient dans une présentation majestueuse et triomphale (*Più maestoso*), rythmée par la caisse claire.
Il s'impose implacablement au thème **B**, qui est réduit à un motif morcelé et haletant que lancent les Bois et les Cors et qui se heurte aux sonneries victorieuses des trompettes (*Vivace*).

CONCLUSION

La victoire est acquise et, dans la plénitude de la paix retrouvée (*Allegro maestoso*), bassons, trombones, tuba et cordes graves reprennent avec solennité le motif du destin de l'homme (motif **1**) qui a ouvert *Les Préludes*, venant couronner la victoire du thème d'Amour (**A**). L'oeuvre s'achève sur cette page orchestrale grandiose, d'une plénitude sonore éblouissante.

---

(1) Période de pleine maturité et de plein épanouissement, qui voit également la naissance de la *Dante-Symphonie*, de la *Faust-Symphonie,* de la *Messe de Gran,* de la *Sonate en si mineur.*
(2) *Franz Liszt* de Jean Chantavoine, Coll. "Amour de la Musique", Plon.
(3) Registre le plus grave de la clarinette.
(4) Cette idée est l'un des thèmes privilégiés du Romantisme. Berlioz, entre autres musiciens, la développe déjà dans la *Symphonie Fantastique* en particulier.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

2e LEGENDE pour piano "Saint François de Paule marchant sur les flots"

Partition : Editions Salabert-Paris

Franz LISZT (1811-1886)

Liszt composa les *Deux Légendes* pour piano à Rome vers 1865 alors qu'il venait de recevoir les ordres mineurs. Malgré leurs dimensions assez modestes, elles figurent en bonne place dans la dernière grande période créatrice de Liszt pour le piano, à côté, notamment, des *Années de Pélerinage*, des *Harmonies Poétiques et Religieuses* et des *Consolations*.

Les *Deux Légendes* sont consacrées à deux saints que Liszt aimait tout particulièrement : saint François d'Assise ("le petit pauvre de Dieu") et saint François de Paule, auteurs tous deux de nombreux miracles, selon la légende.

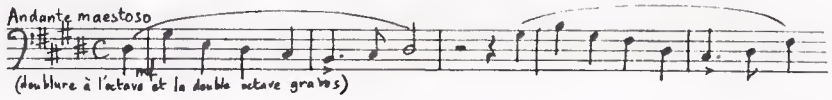
La deuxième *Légende* retrace l'épisode rapporté par la tradition chrétienne dans lequel l'ermite saint François de Paule traverse le détroit de Messine en marchant sur la mer. Liszt en donne une vision dramatique, opposant la volonté surhumaine du saint, soutenue par la volonté divine, à la fureur des eaux, qui menacent à chaque instant d'engloutir l'ermite et dont il finit par triompher.

Après une brève introduction, l'oeuvre se structure en trois parties de durées décroissantes : la première décrit la lutte de saint François et son engloutissement apparent, la seconde la victoire du saint, et la troisième la méditation et l'action de grâce après le miracle. La tonalité principale est *mi* majeur, symbole de lumière.

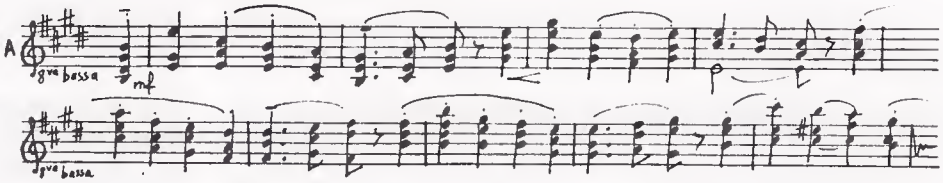
Liszt utilise le clavier sur toute son étendue et avec tous les moyens techniques à sa disposition, notamment ceux de la virtuosité la plus échevelée. Le registre aigu du piano n'est cependant vraiment conquis (de même que la tonalité de *mi* majeur) qu'en deuxième partie.

INTRODUCTION : (6 mesures) : *Andante maestoso*

Par deux fois, Liszt présente la tête du thème principal non harmonisée, dans le grave du clavier, laissant planer une équivoque tonale avant le véritable exposé du thème :



PREMIERE PARTIE : *non troppo lento*

1- Le thème principal **A** est exposé *mezzo forte*, en *mi* majeur, accompagné par un trémolo sur le *mi* grave suggérant un sourd frémissement aquatique :

C'est le thème du Saint, noble et grave, mais qui n'affirme pas encore toute sa force. Il va tenter une première ascension vers l'aigu, en harmonies "verticales", au-dessus de flots menaçants de triples croches dans l'extrême grave :

- Un changement de rythme accompagne une nouvelle cellule mélodique de six mesures, plus agitée, tandis que la basse se fait plus mouvante, révélant les "premiers symptômes d'une secrète fermentation organique." (Cortot) (1)
- L'arrivée sur le *si b* aigu (main droite) entraîne une descente chromatique vers le ton de *sol dièse* mineur, suivie d'une nouvelle montée en crescendo sur un nouveau rythme (♩ ♪ ♬), au-dessus de vagues de montées et descentes chromatiques (main gauche).
- Les éléments naturels paraissent se déchaîner - toujours à la main gauche dans l'extrême grave - lorsque le thème **A** surgit à nouveau dans le grave en accords calmes et sereins, au milieu des flots impétueux de triples croches. Mais son ascension est cette fois limitée et il replonge dans le grave.

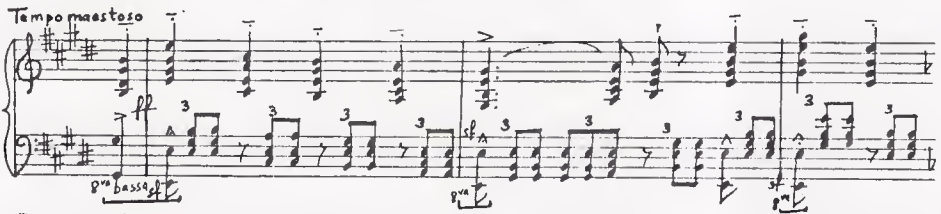
MUSIQUE & CULTURE

- Une enharmonie (*mi dièse = fa*) amène un passage de transition virtuose, où le thème **A** disparaît complètement et où le chromatisme devient prépondérant.

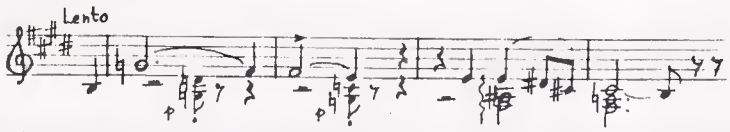
2- Depuis le grave du clavier, le thème **A**, cette fois à la main gauche, englouti dans l'harmonie, va "se frayer une voie" et opérer une formidable remontée, de plus en plus exaltée, ce que souligne l'indication "*Poco a poco animato il tempo ma no troppo*" ("En animant peu à peu le tempo mais pas trop") :

- La volonté de vaincre du thème du saint, son obstination farouche, s'opposent à la violence des vagues, aux assauts furieux de l'eau, aux gerbes d'écume, aux coups de boutoir des lames de fond... traduits musicalement par les moyens d'une virtuosité pianistique transcendante : traits de doubles et triples croches en gammes, arpèges et gammes chromatiques (en octaves, tierces, etc.), accords attaqués alternant dans le grave et l'aigu du clavier, attaques en *sforzando* (2)... Notons l'emploi de la pédale forte dans le but expressif, notamment pour des effets de résonances mélangées.
- Des accords alternés aux deux mains en mouvements chromatiques contraires, alternant avec des "fusées" de 4 notes, amènent une exaspération de cette lutte dans laquelle le thème **A** finit par disparaître à nouveau, laissant la place à de saisissantes gammes chromatiques scandées d'accords violemment attaqués.
- Le chromatisme envahit cette fois encore tout l'espace sonore en un fantastique crescendo (mains en accords et octaves alternés) aboutissant à des accords fortement plaqués qui amènent la deuxième partie.

DEUXIEME PARTIE : *Allegro maestoso e animato* (*mi* majeur)

- Sur un nouveau rythme (cellule), une fanfare annonce la victoire du saint.
- Le thème **A** revient, triomphant, dans un mouvement un peu ralenti soulignant sa majesté nouvelle. Il est traité dans l'esprit d'un choral, en accords plaqués (main droite), soutenu par les triolets issus de la fanfare précédente, au-dessus d'une basse grave (main gauche), cet accompagnement suggérant les flots à présent domptés :

- Dans une intensité encore plus forte, le thème **A** explose littéralement sur le rythme de la fanfare, transfiguré en ce que l'on pourrait appeler le "thème du miracle".
- Un brusque arrêt signale la fin de la traversée miraculeuse et annonce la troisième partie, celle du recueillement.

TROISIEME PARTIE : *Lento*

Suivant un procédé cher aux compositeurs romantiques, Liszt achève le morceau par une partie lente, méditative et lyrique. Comme le relève Alfred Cortot (1), son thème est issu du choeur "*An den Heiligen Franziskus von Paula*" composé antérieurement par Liszt. Il est ici très discrètement harmonisé :

- Après avoir très brièvement développé ce thème en arabesques, Liszt redonne le thème A à la basse dans le tempo initial (*Andante maestoso*), à trois reprises.
- La péroraison laisse éclater un chant d'actions de grâce en trémolos, batteries d'accords, montées arpégées qui font triompher la lumière et la force sur l'accord de *mi* majeur.

---

(1) *Edition de travail des oeuvres de Liszt* - Paris, Salabert

(2) cf fiche lexique 2.69

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

SONATE EN SI MINEUR POUR PIANO

Partition : Henle Verlag, Munich

Franz LISZT (1811-1886)

Achevée en 1853 (année du poème symphonique *Orphée* et des esquisses de la *Faust-Symphonie*), la *Sonate en si mineur* constitue le sommet de l'oeuvre pianistique de Liszt et un monument de la littérature pour piano. Répondant quinze années plus tard à la *Fantasia quasi sonata "après une lecture de Dante"*, elle forme le point d'aboutissement du piano lisztien, sorte de testament après lequel le compositeur ne reviendra que rarement à son instrument.

Formée d'un seul grand mouvement, d'une durée d'environ 25 minutes, la sonate de Liszt est d'une facture si complexe qu'elle peut s'analyser très différemment : elle peut être perçue soit comme un mouvement de plan *Allegro de sonate* (1) considérablement amplifié, soit comme une réunion des quatre mouvements traditionnels de la sonate (1) en un seul moule synthétique et "cyclique" (2), soit encore comme une composition entièrement personnelle, de forme libre et originale.

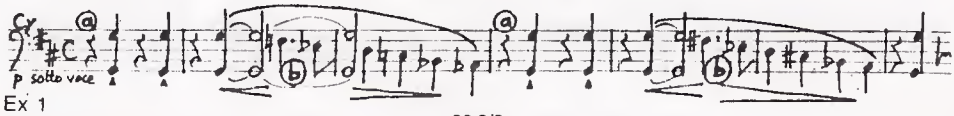
Nous vous proposons une approche de cette oeuvre qui se réfère de façon globale à la forme-sonate (ou forme *Allegro de sonate*) (1) en trois parties principales : **Exposition, Développement, Réexposition,** précédées d'une **Introduction** lente et suivies d'une **Coda.** Cette analyse ménage cependant des ouvertures vers d'autres conceptions de la *Sonate en si mineur.* (Précisons que certains aspects techniques, donnés en note notamment, peuvent le cas échéant être laissés de côté.) Le tableau suivant nous permet de suivre plus aisément le déroulement de l'oeuvre :

numéro des mesures	principales indications de mouvement	plan par rapport à la " forme-sonate"	référence possible à la sonate en 4 mouvements	plan tonal
1	*Lento assai*	**Introduction** thème cyclique **Cy**	**Introduction**	do mineur et mode tzigane
8	*Allegro energico*	**Exposition :** 1) thème **A1** et **A2** Lutte **A1 - A2, Cy**	**1er mouvement** "Allegro"	si mineur
105	*Grandioso*	2) thème **B,A1,A2,** coda		ré majeur
171	*(a tempo)*	**Développement :** 1) **A1, A2, Cy** 2) **B**		
331	*Andante sostenuto*	3) thème **C** 4) **A2, B, A1, C, A1.A2,Cy**	**2e mouvement** "Andante"	fa dièse majeur
460	*Allegro energico*	**Réexposition :** 1) fugue : **A1 + A2**	**3e mouvement** "Scherzo"	si mineur
600	*Più mosso*	2) **Cy/A1, A2** 3) **B, A2, A1, A2** **A2**		mib majeur si mineur si majeur
650	*Stretta quasi Presto*			
673	*Presto*	4) "Récapitulation" **Cy**	**4e mouvement** "Presto"	
682	*Prestissimo*	**A1**		
711	*Andante sostenuto*	**B** **C**		si majeur
729	*Allegro moderato*	**Coda :** **A2, A1, Cy** (cellule **a**)		
749	*Lento assai*	**Cy** (cellule **b**)		
760				

INTRODUCTION : *Lento assai* (7 mesures)

• Trois *sols* graves en doubles octaves, attaqués *sotto voce* (cf. fiche lexique 2.79) en contretemps, installent une atmosphère sombre, mystérieuse et inquiétante (cellule **a**). Le 3e *sol*, tenu, est suivi une première fois d'une gamme descendante de *sol* mode de *mi* (ou *phrygien*) (3).

• Au deuxième énoncé, les trois *sols* introduisent cette fois une gamme descendante de *sol* mode "tzigane"(4), caractérisée par ses deux secondes augmentées (*fa dièse-mi b* et *do dièse-si b*) qui accentuent l'étrangeté de ce début. La cellule **a** termine l'introduction :



Ex 1

MUSIQUE CULTURE

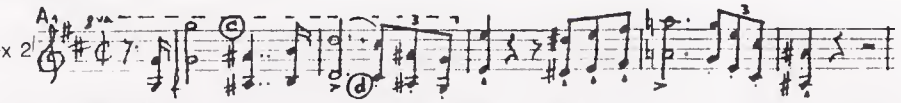
Nous baptiserons **Cy** ce thème d'introduction afin de marquer son caractère cyclique : en effet, il reviendra plusieurs fois dans l'oeuvre, tel qu'au début ou plus ou moins modifié.

EXPOSITION

1- Allegro energico : ce qui serait l'exposition du 1er thème dans la forme-sonate classique (1) devient chez Liszt l'irruption saisissante de deux forces à la fois liées et contraires, suivie de leur lutte acharnée.

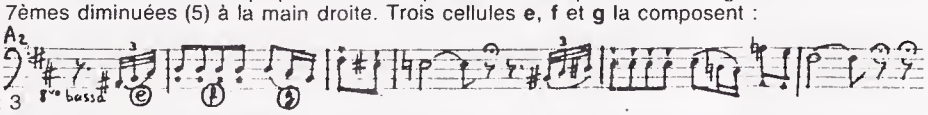
• Annoncé par deux sauts d'octaves, le thème **A1**, abrupt, est violemment attaqué en octaves aux deux mains, affirmant enfin le ton de *si* mineur par le saut de 7e diminuée *sol - la dièse*. Il comprend deux cellules principales, **c** et **d** :

Ex 2



• La seconde idée, **A2**, lui réplique en notes répétées sarcastiques, à la main gauche, harmonisée en 7èmes diminuées (5) à la main droite. Trois cellules **e**, **f** et **g** la composent :

Ex 3



Une transition rapide, très instable, revient en *si* mineur, conclue par le thème **A1** .

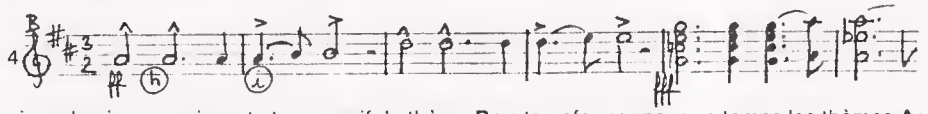
• Les thèmes **A1** et **A2** , chacun à une main, engagent alors un combat sans merci, faisant alterner les cellules **c** (main droite) et **f** + **g** (main gauche), accompagnés par des flots de doubles croches en arpèges. La transition précédente revient, adoucie. Puis le thème **A1** semble triompher en un fulgurant trait en octaves aux deux mains, conclu par une descente martelée, en *si b* mineur. (Cet épisode - mes. 30 à 53 - sera redit, dans la Réexposition, aux mes. 531 à 554.)

• Le thème **Cy** revient soudain à la main gauche, en valeurs augmentées, sous la répétition obsédante d'un *la* en octaves à la main droite dans le grave du piano, l'intensité allant diminuant. Dans la cellule **b**, le premier intervalle de seconde descendante (voir Ex 1) est ici renversé en une septième ascendante qui va donner au thème un élan ascensionnel pathétique s'accompagnant d'une accélération et d'un grand crescendo. Le passage aboutit en *ré* majeur, ton relatif du ton principal, retrouvant le registre médium avant d'introduire le 2ème thème de la sonate.

2- Grandioso :

• Le 2ème thème **B**, à 3/2, diffère radicalement, par son caractère, des idées précédemment exposées. C'est un hymne lyrique généreux et fort, magnifiquement harmonisé en accords répétés aux deux mains et s'appuyant sur une basse grave. Il est porté par un crescendo allant du *fortissimo* au *triple forte*, puis il décroît jusqu'au *piano* avec extinction de l'accompagnement en accords répétés. Deux cellules **h** et **i** le constituent :

Ex 4



L'univers lumineux, puissant et expressif du thème **B** va transformer pour un temps les thèmes **A1** et **A2** en idées poétiques "positives" et calmer leur opposition violente :

• Le thème **A1** est d'abord redit *piano* sans accompagnement (de *si* mineur à *fa* majeur), puis, sous l'action de la cellule **i** *pianissimo*, se mue en une mélodie rêveuse, gracieusement accompagnée, qui fait irrésistiblement penser à certaines pièces de Robert Schumann (rappelons que cette sonate lui est dédiée).

• Le thème **A2** l'interrompt sèchement (cellules **f** et **g)** ; il poursuit en marche ascendante (cellules **e** et **f)** avant de se transformer lui-même en une admirable mélodie accompagnée de fluides arpèges et entrecoupée de légères gammes chromatiques. Un ralentissement prépare le retour à la virtuosité, celle du Développement.

DEVELOPPEMENT (6)

1- Le développement s'engage sans interruption par une cadence parfaite (7) dans le ton relatif (*ré* majeur), tonalité aussitôt abandonnée en de vertigineuses modulations.

• La variation de **A2** semble continuer mais, cette fois, la mélodie, entourée de son accompagnement, chante en partie intermédiaire, jouée par les deux pouces alternés : cette technique, inventée par Liszt, est révolutionnaire pour l'époque.

• La nuance *pianissimo* est conservée pour une variation de **A1** (main gauche dans l'aigu) qui se précipite en crescendo, ramenant **A2** varié. Celui-ci revient à la main droite sur un accompagnement plus agité et plus dense. Il monte et croît en intensité, s'immobilisant sur un trille (*do dièse* aigu).

• Sous ce trille, **A1** (cellule **c**) est donné en valeurs longues (main gauche en clef de *sol*), comme un chant humain sous un chant d'oiseau. Une cadence (7) en "petite notes" à la Chopin, gracieuse et cristalline, ramène le trille et **A1** une tierce plus haut. Une seconde cadence, plus ample et accélérée, ranime la sonorité puissante de l'instrument.

• Le thème **A1** (cellule **c**) est soudain proclamé avec force et véhémence, en *do* majeur puis *si* majeur, accompagné d'impressionnantes gammes ascendantes en octaves. Dans une intensité tonitruante, le thème passe à la basse et paraît s'anéantir en un déferlement terrible d'octaves, conquérant le registre aigu du piano.

• Une transition de haute virtuosité digitale, vive et *piano*, fait d'abord entendre **A1**, brillant, au pouce droit, puis parcourt le clavier en chromatismes étincelants, revenant dans le ton principal.

• Soudain, la variation de **A2** très chantante, qui terminait l'exposition, réapparaît, mais prise dans un tourbillon chromatique qui la transforme en une chevauchée haletante en crescendo. De fortes attaques s'accompagnent d'un *stringendo* (cf. fiche lexique 1.39), et d'une montée vers l'extrême aigu, annonciateurs de quelque grand événement.
• Le thème **Cy** surgit alors, sur l'accord de *sol* mineur, violemment martelé (main gauche) et accompagné d'une batterie de triolets suraigus (main droite). Très éloigné du climat mystérieux de l'Introduction, il prend un caractère pathétique et autoritaire, mais reste dans un registre fantastique.
• Le thème **A1** revient conclure cette première partie du Développement par des octaves *staccato* retombant dans le grave du clavier.

2- Dans cette partie transitoire, le Développement renonce aux ressources de la virtuosité pour adopter l'allure libre d'un récit improvisé alternant différents mouvements. On peut aussi considérer cette partie comme la Coda du 1er mouvement (*Allegro*) de la sonate.
• Le thème **B** (Ex 4) revient en *do dièse* mineur, avec une force grave et virile, mais assombri et lourd. Un premier récitatif *ritenuto e appassionato* lui répond, dans un aigu féminin et chantant. La même alternance **B/** récitatif reprend en *fa* mineur, avec une plus grande amplitude sonore, accentuant le contraste masculin-féminin des deux idées.
• Le récitatif se prolonge par une montée anxieuse de 7èmes diminuées débouchant sur un silence interrogatif. A ce moment, le thème **A2** refait son apparition inquiétante, sans accompagnement. La montée se répète un demi-ton plus haut, mais **A2** insiste, ramenant brusquement le thème **A1** en accords énergiques scandés par une basse en descente chromatique.
• L'apaisement revient avec la répétition inlassable de **A2** (cellules **f** + **g**) dans le grave, formant une pédale mélodique (8) survolée par le thème **A1** en augmentation. L'épisode se dilue dans un ralentissement et un *diminuendo* allant jusqu'au *triple piano*.

3- Andante sostenuto : cette partie centrale de l'oeuvre peut aussi être considérée comme le 2ème mouvement (lent) de la sonate, dans le ton de la dominante (*fa dièse* majeur).
• Par une enharmonie (*do* = *si dièse*), Liszt amène habilement le ton serein de *fa dièse* majeur, qui s'affirme par l'une des rares cadences parfaites de l'oeuvre.

• Un nouveau thème, **C**, est alors exposé, mélodique et contemplatif. Reprenant certaines formules schumanniennes, il comprend des éléments issus de **A1** et de **A2**, transfigurés.

Ex 5

• Une brève transition *Quasi Adagio* amène, inattendue, une nouvelle variation mélodique de **A2** en *la* majeur, encore plus douce et expressive que la précédente, accompagnée de subtiles harmonies sur une pédale de *la* grave. On retrouve deux cadences (7) successives en petites notes (comme aux mes. 161 et 200), mais avec encore plus de délicatesse et de grâce. La deuxième redescend dans le grave avant une cadence parfaite en *fa dièse* majeur pour l'épisode suivant.
• Le thème **B** revient en *fa dièse* majeur dans le grave, ayant retrouvé sa force ascensionnelle et sa véhémence passionnée. Il gagne en intensité et en plénitude sonore avant d'éclater par deux fois en un épanchement expressif d'un pathétique bouleversant.
• Ce débordement sonore s'exaspère avec le retour *fortissimo* de **A1** dont l'ambitus se trouve soudain agrandi de façon exorbitante (*do* suraigu-*si* grave) par le croisement de la main droite au-dessus de la main gauche. **A1** alterne, en deux formules identiques (rares cas de répétition exacte chez Liszt), avec la fin de la variation "passionnée" de **B** précédente.
• Celle-ci génère de nouveau le thème **C**, en *fa dièse* majeur, dans l'éclat d'un *triple forte*, et d'une amplification très importante du registre sonore, point culminant du Développement.
• Très vite l'intensité décroît et le thème **C** revient à son intimité d'origine. Il laisse bientôt place à de mystérieuses gammes dans l'aigu du piano, soutenues par de discrets accords.
• Ces brumes évanescentes ramènent le souvenir de la variation mélodique de **A2**, qui se désagrège peu à peu, dans l'aigu et le médium puis dans le grave du clavier, en un long decrescendo morose.
• De nouveau, le thème cyclique **Cy** est réexposé, cette fois dans la nuance *triple piano* et la nudité d'un *fa dièse* grave fantomatique qui le replacent dans le climat de l'Introduction. Le Développement s'enchaîne ainsi à la Réexposition par le biais du thème cyclique.

REEXPOSITION

1 - Allegro energico : c'est à une fugue (9) rigoureusement exposée - mais non conduite jusqu'au bout - que Liszt confie la réexposition des thèmes **A1** et **A2** , choisissant le ton de *sib* mineur au lieu du ton principal. Cette partie correspondrait au 3e mouvement *(Scherzo)* de l'oeuvre.
• Le sujet est constitué de la juxtaposition des idées **A1** (précédée de 2 sauts d'octaves comme au début) et **A2**, suivies d'un motif en croches *staccato*. Il est donné à la main gauche. Le contre-sujet continue le motif en croches, qui se transforme en descentes chromatiques. Après trois entrées (sujet - réponse - sujet), un divertissement amène la 4e entrée en *mib* mineur.
• Un divertissement en crescendo sur **A1** et **A2** combinés ramène la nuance *forte*.
• Le sujet est présenté inversé à la main gauche, modulant de *ré* mineur à *fa dièse* mineur, associé à une variation rythmique de **A1** à la main droite. La même combinaison, renforcée en intensité, se répète (de *la* mineur à *do dièse* mineur), dans laquelle la doublure du sujet en octaves annonce l'abandon prochain de l'écriture fuguée pour une écriture plus libre.
• Effectivement, après un martèlement fougueux du motif **A1** varié rythmiquement, on assiste au retour progressif des éléments de virtuosité et d'attaque.
• Les mesures 531 à 554 reproduisent l'épisode de la lutte acharnée des thèmes **A1** et **A2**, dans l'Exposition (mes. 30 à 53).

2 - Piú mosso (''4e mouvement'' éventuel)

• Le retour du thème **Cy** en *mib* majeur est violent et lourd, en accords attaqués à la main gauche, accompagnés d'une batterie d'accords à la main droite. Le second énoncé, précédé d'un grand arpège, a lieu en *mi* majeur. Un trait plus développé en arpèges conduit à l'épisode suivant.
• Le thème **A1** revient *forte* en *si* mineur à la main gauche, très grave et légèrement varié, alternant avec la cellule **b** du thème cyclique. Les deux éléments sont accompagnés, à la main droite, de grands traits d'arpèges brisés en doubles croches déferlant du grave à l'aigu.
• Le ton principal est vite abandonné et la cellule **b** laisse place à un épisode *stringendo* dans lequel **A1**, en valeurs courtes, s'anéantit en un flot d'octaves tombant dans le grave.
• Soudain le thème **A2** rappelle avec brutalité sa présence effrayante. Mais aussitôt il retient son impulsion meurtrière pour laisser chanter le thème **B**.

3 - Thème B :

• Celui-ci est réexposé en *si* majeur (ton principal ''majorisé'') sur une main gauche plus largement arpégée soulignant sa noble éloquence. La passion contenue dans le thème éclate en un rapide crescendo, avant que ne revienne le calme par une alternance de questions-réponses.
• Comme dans l'Exposition, le thème **A2** revient sous forme d'une mélodie expressive délicatement accompagnée en triolets et entrecoupée de cadences encore plus chatoyantes et limpides (nous retrouvons la technique des ''pouces qui chantent'').
• La mélodie monte de plus en plus vers l'aigu et laisse place à une variation rapide de **A1** en diminution, qui replonge dans le grave en une descente vertigineuse.
• *Stretta quasi Presto :* la variation de **A2** transformée en chevauchée haletante (cf. Exposition) enchaîne, s'accélérant et se renforçant en trépidantes attaques alternées (aigu-grave).

4 - Une récapitulation fait réentendre tous les thèmes, métamorphosés, avant la vraie coda :
• *Presto :* le thème **Cy** gronde en terribles octaves qui estompent la barre de mesure.
• *Prestissimo :* **A1** enchaîne *fortissimo* en une variation fougueuse avant d'éclater en octaves chromatiques aboutissant à une cadence parfaite dans le ton principal, *si* majeur.
• A son tour, le thème **B** triomphe en un ''tutti prodigieux'' encore plus grandiose que précédemment. Après un saisissant trémolo suraigu, il s'arrête sur la dominante *(fa dièse* majeur).

CODA

• *Allegro moderato* : le thème **A2** se répète inlassablement en sourdine sous forme de pédale mélodique (analogue à celle de la partie 2 du Développement, mais cette fois sans supporter le thème **A1**, en augmentation) accompagnant une succession d'accords très éloignés de *si* majeur.
• Le thème **A1** est alors réentendu, complètement apaisé et ralentissant son mouvement.
• L'arrivée *pianissimo* dans le grave de l'accord parfait de *si* majeur plaqué (le premier de la partition) ramène la gravité et le rythme du thème **Cy**, mais transfiguré par l'harmonie.
• Le thème **Cy** enchaîne par la cellule **a**, répétition de l'accord parfait, en un dernier ralenti.
• *Lento assai* : la cellule **b** vient une dernière fois explorer les tréfonds du grave de l'instrument en deux énoncés demeurant suspensifs, sans retour de cellule **a**.
• L'oeuvre se termine par une succession dans l'aigu d'accords parfaits aux enchaînements ''impressionnistes'' (*la* mineur, *fa* majeur, *si* majeur), suivis d'un dernier *si* (le plus grave du clavier).

Dans la *Sonate en si mineur*, Liszt tire du piano, son instrument, des sonorités et des effets jusqu'alors inouïs.D'autre part, il nous offre une vision totalement rénovée de la sonate pour piano, nouvelle étape décisive après les sonates de Beethoven. Comme chez ce dernier, Liszt plie la forme musicale au contenu psychologique : ici l'expression romantique (''faustienne'') du thème éternel de la lutte du Bien et du Mal.

(1) cf. fiches techniques *La sonate.*
(2) le principe cyclique rationalise l'unité des formes musicales en plusieurs mouvements de l'époque romantique (sonate, symphonie, quatuor à cordes, concerto...) en donnant à un thème, composé de plusieurs ''cellules'', un rôle unificateur, cyclique : cf. fiche technique *La sonate - 3,* fiche biographique *César Franck* et fiche analytique *C. Franck : Sonate pour piano et violon.*
(3) sol-fabécarre - mib-ré-dobécarre - sib-lab. Cette gamme est aussi le ''mélodique descendant'' de *do* mineur pris sur la dominante *sol.* Aussi, bien que ce début paraisse éloigné du ton principal *si* mineur, des ''ponts'' sont-ils ménagés par Liszt pour y accéder : le *do* naturel (tonique de *do* mineur) sous-entend la sixte napolitaine de *si* mineur, et le *sol* répété fait partie de l'accord de 7ème diminuée de *si* mineur.
Cette gamme descendante, dans l'une ou l'autre de ses deux versions, sera appelée cellule **b**.
(4) *sol-fadièse-mib-ré-dodièse-sib-la*
(5) L'accord de 7ème diminuée, par son instabilité et la mobilité tonale qu'il entraîne, est à la base de la construction harmonique de cette sonate. Par exemple, la 7ème diminuée *la dièse-do dièse-mi-sol,* en *si* mineur, devient, par l'enharmonie *la dièse = sib, sib-do dièse-mi-sol,* en *ré* mineur.
(6) Le départ du Développement pourrait également être placé juste après le thème **B** , à la redite du thème **A1** en *si* mineur, ou encore là où nous avons placé la 2ème partie du Développement.
(7) Le terme musical **cadence** a plusieurs sens d'usage courant : 1. passage de virtuosité délaissant la stricte battue de mesure - 2. mesure, tempo (''marcher en cadence'') - 3. enchaînement d'accords (en général deux) déterminant une fin de phrase ou de section ou concluant d'un morceau ; cadences parfaite, plagale, rompue, etc.
(8) Le terme musical **pédale** peut revêtir plusieurs sens sur le plan analytique : 1. note tenue, de longue durée ou répétée (très souvent à la basse), quelles que soient les harmonies qui l'accompagnent- 2. *pédale mélodique* : fragment mélodique inlassablement répété.- 3. *pédale rythmique* : fragment rythmique inlassablement répété.- 4. *pédale harmonique* : accord tenu, de longue durée, ou répété, quelles que soient les autres harmonies qui l'accompagnent.
(9) cf. fiche technique **la fugue**. Rappelons que Liszt fut un grand admirateur de J.S. Bach et qu'il adapta plusieurs de ses oeuvres d'orgue pour le piano.
(10) accord *fa dièse - la dièse - do dièse - mi,* qui s'enchaîne à l'accord parfait de *si* majeur dans la cadence parfaite.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88.31.03.22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

MAZEPPA
poème symphonique

Franz LISZT
(1811-1886)

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

Prodigieux virtuose du clavier, Liszt a composé en 1826 *Douze études pour piano* publiées à Marseille sous le titre *Etudes en douze exercices.* Celles-ci deviendront, quelques années plus tard, les *Douze études d'exécution transcendante* qui comptent parmi les plus purs chefs-d'œuvre de la littérature pianistique. « C'est là, remarque Claude Rostand *(Collection Solfèges - Ed. du Seuil),* le premier état de l'embryon d'où sortira, après les autres œuvres pour piano, le feu d'artifice de la musique à programme dont Liszt sera un des héros. Ces *Etudes* portent des titres, car elles ont effectivement un programme, et lui ont été inspirées, quant à leur contenu poétique, soit par ses impressions propres, soit par des ouvrages littéraires : elles s'intitulent par exemple *Harmonie du soir...* ou *Paysage... Feux Follets...* ou *Mazeppa,* véritable drame dont il tirera plus tard le poème symphonique de même nom ».

LE SUJET

Mazeppa, inspiré de Victor Hugo (1802-1885), raconte l'histoire mi-légendaire, mi-historique, de ce jeune noble polonais, né au 17e siècle. Pour avoir déplu à son maître, un riche seigneur, Mazeppa est lié sur un chevai sauvage, puis abandonné à la course échevelée de l'animal. Pendant trois jours, dans une galopade vertigineuse, le destrier vole à travers steppes et forêts et s'enfonce dans le désert immense. Chaque fois que l'infortuné cavalier se débat, le cheval fuit de plus belle jusqu'au moment où, hors d'haleine, il s'écroule mort dans la plaine de l'Ukraine. Exténué de fatigue et de faim, les membres gonflés, le corps en sang, Mazeppa est alors secouru par des paysans. Il se fixe parmi eux, puis s'enrôle dans les troupes cosaques, partage leur existence inquiète et belliqueuse. Il se distinguera si bien qu'il sera élu *hetman,* c'est-à-dire chef des Cosaques d'Ukraine.

« Quel thème pour un compositeur épris de sensations violentes, d'oppositions accusées, de contrastes saisissants... ! nous dit Alfred Leroy *(Ed. Seghers)* ...Chevauchée fantastique, bondissante, rythme haletant d'une course éperdue, peinture d'étendues illimitées, douleur, désespoir et salut final, tout est demandé au piano qui, ici, doit réellement devenir un orchestre complet... » Quant à la version orchestrale, « elle ne le cède en rien à la version pianistique : c'est la même course folle, les mêmes rythmes heurtés, les mêmes accents de désespoir lucide, la même impression d'immensité et de vide... »

ANALYSE

« Loin de suivre vers par vers le poème de Hugo, observe Jean Chantavoine, Liszt n'en a retenu que le symbole final : *...il court, il vole, il tombe et se relève roi !...* Dans *Mazeppa,* il n'y a le temps ni d'une intrigue amoureuse, ni d'une vengeance de cour, ni d'une réhabilitation : tout se borne à une foudroyante chevauchée aboutissant à la chute du supplicié, vite relevé et aussitôt porté en triomphe. »

Trois épisodes donc dans ce poème symphonique : la course folle à travers « steppes, forêts et déserts » ; la chute ; puis le triomphe du héros.

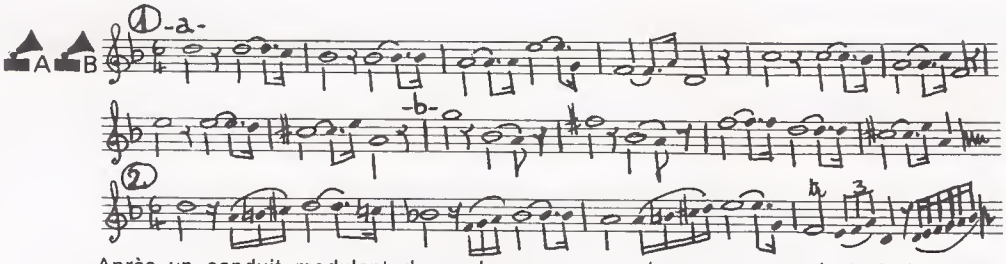
allegro agitato

Il convient de souligner au préalable avec Jean Chantavoine que le développement de cet épisode est essentiellement une succession de variations, « variations qui ne sont guère ici que des répétitions serrant seulement le rythme de 6/4 à 4, puis à 3/4 et enfin à 2/4 et tendant la tessiture par des modulations régulièrement ascendantes, pour aboutir à la catastrophe de la chute ».

Dans une introduction de trente-quatre mesures, Liszt crée l'atmosphère du poème : un accord sec et vigoureux confié aux vents et aux cymbales (« véritable coup de fouet déchaînant le cheval sauvage »), et déjà les triolets des cordes, contrebasses exceptées, évoquent la galopade vertigineuse de l'animal. On remarquera les traits rapides du piccolo et les gammes descendantes des trois bassons doublés par les basses qui accentuent cette impression de chevauchée sauvage. Un *crescendo* de tout l'orchestre conduit à la première partie de cet épisode.

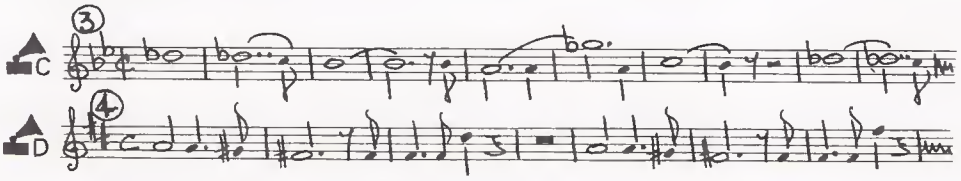
Le thème du héros *(Ex. 1)* apparaît *fortissimo* aux trombones, au tuba et aux cordes graves suivi d'une puissante conclusion. Un bref motif de transition ramène l'exemple 1 sous une forme variée *(Ex. 2).* Tandis que le deuxième élément du thème n'est repris que par les trombones et le tuba, le premier élément est répété par les autres vents sur un rythme heurté et haletant des cordes. Un rappel du motif de transition et quelques gammes chromatiques ascendantes des instruments à archet aboutissent à la seconde partie de l'épisode : *Un poco più mosso.*

MUSIQUE & CULTURE



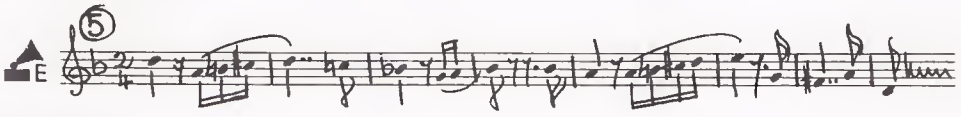
Après un conduit modulant de quelques mesures (gammes ascendantes), les vents exposent une nouvelle variation, en valeurs longues, du thème *(Ex. 3)* sur un accompagnement particulier des cordes : celles-ci sont divisées, les unes poursuivant leur jeu en triolets, les autres jouant en pizzicato ou en attaquant les cordes avec le bois de l'archet.

Le court motif de transition de la première partie réapparaît, suivi du conduit modulant qui amène aux vents et dans une autre tonalité la reprise de la seconde variation. Puis c'est la tête du thème, fortement rythmée, qui est répétée plusieurs fois avant le retour de la première partie *(Ex. 4)*.



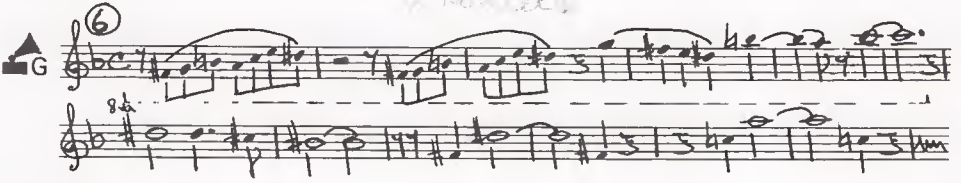
Pas de changements notables dans cette troisième partie par rapport à la première sinon que les cordes participent brillamment à la dernière reprise du thème *(Ex. 5)*.

Un vigoureux coup de cymbales et de grosse caisse, suivi des timbales, annonce la chute de Mazeppa.



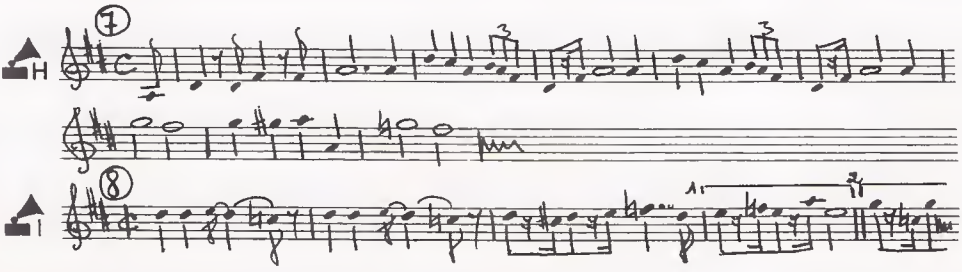
andante

Trente-trois mesures suffisent à Liszt pour nous montrer Mazeppa gisant, rompu, brisé, tenu pour mort. Le thème obstiné de son héroïsme et de son endurance s'effrite en fragments épuisés *(Ex. 6)*, pareils aux soubresauts affaiblis d'un agonisant » (J. Chantavoine). Deux fois clarinettes et flûtes en font entendre les premières notes, suivies du cor solo en sourdine.



allegro

Sur les trémolos des basses, une sonnerie retentit au loin. Une fanfare (trompettes que viennent renforcer les cors) se rapproche et amène l'*Allegro marziale (Ex. 7)*, la marche des Cosaques qui, découvrant Mezeppa, le relèvent, le recueillent et feront de lui leur roi. Puis, nous entendrons une sorte de danse *(Ex. 8)* aux accents tziganes (en souvenir sans doute des origines hongroises du compositeur). Ces deux thèmes seront répétés, mais dans l'ordre inverse, pour aboutir à une éclatante péroraison.



Symbole du triomphe de Mazeppa, le thème initial reparaît, « non plus avec l'obstination tenace de la chevauchée, mais avec une triomphale ampleur de rythme et de sonorité. La variation n'est plus, cette fois, une répétition, mais une transfiguration ».

Les adhérents de MUSIQUE ET CULTURE ont trouvé ici
le disque souple qui leur est réservé
VOUS POUVEZ VOUS AUSSI LE RECEVOIR en joignant le petit talon orange
à votre BULLETIN D'ADHESION

face 1

1er EPISODE : LA COURSE SAUVAGE

première partie

Dès le départ, nous sommes plongés au cœur du drame.

Un accord sec et énergique lance le coursier (orchestre)

- A quels groupes d'instruments est confié cet accord ? Que suggère-t-il ?
- Indiquez les instruments qui évoquent plus particulièrement la course rapide de l'animal.

Puis s'élève le thème de Mazeppa :

Thème de Mazeppa seul, sans accompagnement

- Reconnaissez-vous les instruments qui exposent le thème ?

deuxième partie

Le thème fait une nouvelle apparition

Il est introduit par des gammes montantes :

- L'accompagnement des Cordes est modifié une nouvelle fois
- Musicalement, comment se présente cette nouvelle modification (2e variation) par rapport aux précédentes ?

L'atmosphère devient plus tragique :

Les premières mesures du thème retentissent comme des appels

troisième partie

Reprise de la 1re partie, mais en un rythme de plus en plus serré :

Le thème éclate fortissimo dans une nouvelle variation

- Notez l'allure rapide du mouvement
- A quels instruments passe le thème ?

...Et soudain, le cheval s'abat, mort d'épuisement

- Comment Liszt décrit-il cette scène ?

face 2

2e EPISODE : LA CHUTE (Andante)

« Voilà l'infortuné, gisant, nu, misérable... »

Ecoutez avec beaucoup d'attention la 1re partie de cet Andante :

- Quels instruments entendez-vous ?

3e EPISODE (Allegro)

« ...Ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine
le feront prince un jour... »

Découvrant Mazeppa, les Cosaques le relèvent et le recueillent :

Nous entendons alors une marche brillante et bien rythmée

- Quel événement annonce-t-elle à votre avis ?

Une danse populaire salue son arrivée au camp cosaque :

Thème de la danse

Pour terminer, le thème de Mazeppa éclate, grandiose et triomphal, pour nous annoncer que notre héros est devenu roi :

Bois et Cuivres s'emparent une dernière fois avec force du thème.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

Intermèdes et musique pour la comédie-ballet de Molière (1670)

Jean-Baptiste LULLY (1632 - 1687)

Le 13 octobre 1670, a lieu à Chambord la première représentation du *Bourgeois gentilhomme,* comédie-ballet de Molière et Lully : le roi et la Cour (...) « *eurent pour la première fois le divertissement d'un ballet de six entrées, accompagné de comédie dont l'Ouverture se fit par une merveilleuse symphonie, suivie d'un dialogue en musique des plus agréables (...)* » (1). A son tour, le public parisien accueille la pièce sur la scène du Palais-Royal, lui réservant un vif succès. De nos jours, les représentations du *Bourgeois gentilhomme* sont trop souvent privées des intermèdes dansés et du *Ballet des Nations* final.

OUVERTURE

Comme d'usage encore à l'époque de Lully, l'Ouverture n'a aucun lien - si ce n'est tonal -, avec l'oeuvre : elle n'est qu'un ''lever de rideau'' requérant l'attention du public pour le spectacle (2). Celle du *Bourgeois gentilhomme* revêt un style noble préfigurant celui des tragédies lyriques de Lully. Elle est écrite en *sol* mineur, à cinq parties instrumentales (3) et comprend deux volets *Lent-Vif* avec reprises, (schéma ''à la française'' qui s'effacera bientôt devant la forme tripartite *Lent-Vif-Lent).*

- **1ère partie** (à 2/2) : des rythmes pointés très scandés, des valeurs longues et un majestueux canon entre les violons et les basses confèrent à cette 1ère partie, assez brève, une noble gravité. Elle se termine sur l'accord de dominante (*ré* majeur). (Remarquons les croches jouées ''inégales'' à 2/2 : ♪♫ est entendu approximativement ♩.♫ ou ♪ ♪ ┗3┛ .)
- **2e partie** (à 6/4) : nettement plus longue, la 2e partie adopte l'écriture fuguée traditionnelle ; un thème dansant au rythme ternaire bien marqué entre en imitations aux cinq voix instrumentales, de l'aigu au grave, avant d'être développé largement avec animation, annonçant par son ampleur certaines Ouvertures de J.S Bach.

PREMIER ACTE

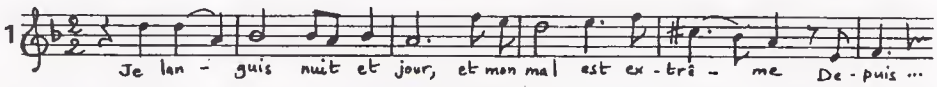
''(...) Dans le milieu du théâtre on voit un élève du maître de musique, qui compose sur une table un air que le Bourgeois a demandé pour une sénérade.''

Scène 1

- **Air de ''l'élève de musique''** (haute-contre (4) et basse continue) : « Je languis nuit et jour », en *ré* mineur à 2/2. Lully traite cet air de façon volontairement cahotique et désordonnée, le parsemant de répétitions, de longueurs, d'hésitations et truffant le texte d'onomatopées cocasses (*''ta - ta - ta'', ''ou - ou - ou''*). En montrant ainsi, de façon comique, les tâtonnements de l'élève, Lully décrit génialement la composition elle-même de la musique, son élaboration dans l'imagination du compositeur. (Dans la scène 2, nous entendrons l'air ''composé''.)

Scène 2

- **Air de ''la musicienne''** (soprano et basse continue) : mêmes paroles, tonalité et mesure, en deux parties avec reprises. Par une sorte de miracle musical, le ''brouillon'' précédent se retrouve ''mis au propre'', rendu ravissant d'élégance expressive, de souplesse et de concision :



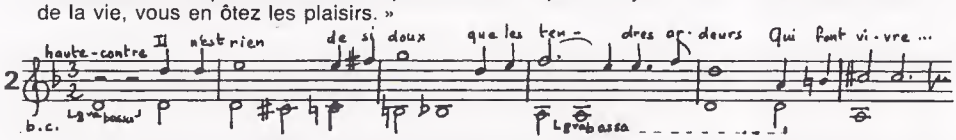
Malheureusement, M. Jourdain ne paraît guère l'apprécier : « Cette chanson me semble un peu lugubre, elle endort et je voudrais que vous la puissiez ragaillardir par-ci, par-là » ... Et de proposer lui-même un air d'un genre qu'il préfère :

- **Chanson de M. Jourdain** (voix de fausset) : « Je croyais Jeanneton aussi douce que belle », en *ré* mineur, à 3/4. Ici, Lully raille volontairement l'oeuvre d'un ''concurrent'' : l'opéra *Pomone* de Perrin et Sablières (1669), dans lequel figure cet air.
- **Dialogue en musique :** ''une musicienne'', ''deux musiciens'', et symphonie (2 violons et basse continue). Cet églogue de bergers, directement issu de la pastorale en musique, est formé d'une succession de solos et trios, séparés par des ritournelles qui introduisent le caractère, la mesure et la tonalité (*ré* majeur ou mineur) du solo ou du trio suivant :

(1) Cité dans la *Préface aux Comédies-Ballets de Molière et Lully*, par Henry Prunières (Ed. La Revue Musicale, 1931, t.3) : ce compte rendu de l'époque nous montre bien la prééminence de la musique et de la danse sur la comédie proprement dite dans la perception qu'avaient les contemporains de ce genre de ''divertissement''.
(2) cf. notre fiche technique *L'ouverture.*
(3) 1 partie de violons (six), 3 parties d'altos (utilisant des altos de tailles différentes, à raison de deux par pupitre), 1 partie de basses de viole (quatre) et basse continue (clavecin, théorbe), les parties extrêmes étant doublées par des hautbois et des bassons.
(4) voix d'alto masculine.

MUSIQUE & CULTURE

– Ritournelle (en *ré* majeur, à 3/4), douce et expressive, au rythme de danse modérée.
– Air de la musicienne (soprano et basse continue) « Un coeur, dans l'amoureux empire », au caractère simple et chantant de "bergerie".
– Ritournelle (en *ré* mineur, à 3/2), rendue plus grave par le mode mineur, le mouvement ralenti et des chromatismes expressifs.
– Air du premier musicien (haute-contre et basse continue) « Il n'est rien de si doux », reprenant le thème chromatique de la ritournelle précédente. L'expression y culmine aux mots « Otez l'Amour de la vie, vous en ôtez les plaisirs. »

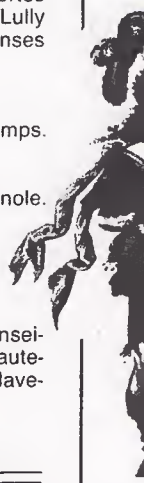


– Ritournelle (en *ré* majeur, à 4/4) : une fanfare éclate joyeusement sur des rythmes martiaux.
– Récit du second musicien (basse et basse continue) « Il serait doux d'entrer sous l'amoureuse loi » (du 4/4 précédent, on passe à 3/4 puis à 2/2) : c'est un récitatif à la française (syllabique, sans fioriture ni virtuosité vocale, la ligne mélodique épousant les inflexions du texte), dans lequel les reproches du 2e berger adressés aux bergères infidèles se traduisent par des montées dans l'aigu, suivies d'une descente dans le grave pour « doit faire pour jamais renoncer à l'Amour ».
– Ritournelle (en *ré* majeur, à 3/4), retrouvant la douce expression de la 1ère ritournelle et introduisant brièvement le trio.
– Trio vocal, avec symphonie, « Aimable ardeur ! » (en *ré* mineur, à 3/2). Concluant les trois solos précédents, ce trio comprend lui-même des interventions solistes dans lesquelles chacun des bergers exprime d'abord son sentiment, puis la bergère et le 1er berger finissent par convaincre le 2e berger de la fidélité de la bergère et de son amour pour lui. Un trio très développé, à la riche et belle écriture polyphonique couronne cette scène. Les instruments concluent seuls.

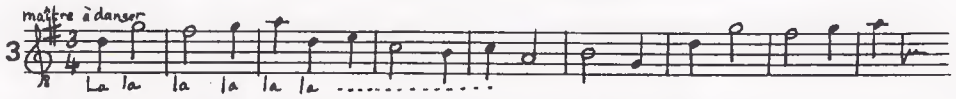
Sans doute aux anges, M. Jourdain demande : « Est-ce tout ?... » Puis, c'est au tour du maître à danser de lui présenter un échantillon de son art :

- ***Premier intermède :*** "Quatre Danseurs exécutent tous les mouvements et toutes les sortes de pas que le maître à danser leur commande, et cette danse fait le Premier Intermède." Lully nous donne ainsi une suite (5) en miniature, formée d'un bref échantillon de quelques danses à la mode à cette époque, successivement enchaînées (ton principal : *sol* mineur) :

– "Gravement" : petite ouverture à 2/2 en une seule partie.
– "Plus vite", aux rythmes pointés saccadés.
– "Gravement" : mouvement de Sarabande retrouvant l'esprit de la danse initiale mais à 3 temps.
– Bourrée, vigoureuse, au rythme carré bien martelé.
– Gaillarde, au caractère très animé.
– Canarie : les danseurs montrent leur virtuosité dans les pas rapides de cette danse espagnole.



DEUXIEME ACTE

Scène 1 :
Les recommandations que fait le maître de musique à M. Jourdain nous fournissent d'utiles renseignements sur la pratique musicale de l'époque : « Il vous faudra trois voix : un dessus (6), une haute-contre (5) et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues, avec deux dessus de violon (6) pour jouer les ritornelles. »
Un peu plus loin, nous voici au célèbre *Menuet du Bourgeois gentilhomme :*

(Cette page justement fameuse sur le plan du comique de scène comme sur le plan musical, est reprise d'une autre comédie-ballet de Molière et Lully, *Les Amants magnifiques).*

Après de violentes - et burlesques - querelles entre les maîtres de musique, de danse, d'armes et de philosophie, suivies de l'irrésistible "leçon de philosophie" donnée par ce dernier à M. Jourdain, nous retrouvons la musique lorsque celui-ci prend livraison de son nouvel habit.

Scène 5 : habillage de M. Jourdain en musique.

- **Entrée des garçons tailleurs :** "Quatre garçons tailleurs entrent (...), puis ils lui mettent son habit neuf (...)": 1er air, en *si b* majeur, à 2/2, décrivant les jeux scéniques.

- ***Deuxième intermède :*** M. Jourdain les ayant largement récompensés, les garçons tailleurs "se réjouissent par une danse qui fait le second Intermède" : c'est un air de Gavotte, en *si b* majeur, à ¢, joué "doucement" mais joyeux et entraînant .

TROISIEME ACTE

Le 3e acte ne comprend pas d'intervention musicale, mais il se termine par une entrée de ballet, dont la musique est malheureusement perdue : "Six cuisiniers, qui ont préparé le festin dansent ensemble et font troisième intermède (...)" (1 Rigaudon, 2 Passepieds).

(5) cf. fiche technique *La suite.*
(6) "dessus": voix de soprano. Appliqué aux familles instrumentales, le terme désigne l'instrument dont le registre correspond à cette voix : dessus de violon (violon actuel), de viole, de flûte.

QUATRIEME ACTE

Scène 1 : C'est le repas en musique. "Les Musiciens et la musicienne (7) prennent des verres, chantent deux chansons à boire et sont soutenus par toute la symphonie".

- **1ère chanson à boire** « Un petit doigt, Philis » (haute-contre, basse et basse continue), en *do* majeur : cet "air à boire", très allant, dans la veine populaire française, adopte une forme traditionnelle en deux parties. L'écriture est parfaitement syllabique et "verticale".

- **2e chanson à boire** « Buvons, chers amis, buvons » (ténor, basse et basse continue, haute-contre), en *sol* majeur à ¢ : cet air est à la fois plus varié d'écriture (quelques imitations canoniques) et d'un caractère plus franchement populaire. Il est en trois parties (les deux premières étant reprises). Le 3e volet, qui voit l'entrée de la haute-contre est construit sur des entrées en imitations.

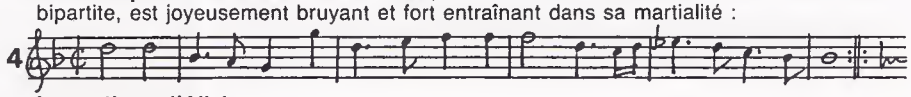
Bientôt, voici l'arrivée du prétendu fils du Grand Turc (Cléonte, déguisé) venant demander, en grande compagnie, la main de Nicole, fille de M. Jourdain. Mais il faut d'abord que ce dernier soit anobli, en devenant "Mamamouchi" : la "Cérémonie turque" va commencer...

Scène 5 = *4e intermède : LA CÉRÉMONIE TURQUE*

Constituant de loin le plus important - à tous points de vue - des intermèdes de la comédie, "la Cérémonie Turque pour ennoblir le Bourgeois se fait en danse et en musique (...). Les acteurs de la Cérémonie sont : un Muphti représenté par le Signor Chiaccheron [*Lully en personne*], Douze Turcs musiciens (...) [*instrumentistes*], Quatre Dervis (...) [*chanteurs*], Six Turcs dansants (...) [*danseurs*]."

De même que les personnages de la scène sont de faux Turcs, la langue employée par eux sera elle aussi "fausse" : un mélange de Turc de fantaisie et d'un jargon formé de mots de nombreuses langues. Toute la scène est en *sol* (majeur ou mineur), tonalité affectée au XVIIe siècle aux turqueries. L'orchestre se complète d'instruments "à la turquesque" : grosse caisse, cymbales, triangle, tambour de basque. Les rythmes ternaires prédominent.

- **"Marche pour la cérémonie des Turcs",** en *sol* mineur, à ¢ : ce "1er air" instrumental de forme bipartite, est joyeusement bruyant et fort entraînant dans sa martialité :

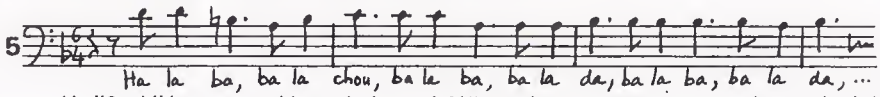


- **Invocations d'Allah :**

  – Choeur des Turcs « Alla, Alla », répétant interminablement l'accord de *sol* majeur, à 3/4.
  – Air du Muphti (basse, basse continue, symphonie) « Se ti sabir », en *sol* mineur, à 3/4.
  – Alternance burlesque de questions parlées et de réponses chantées (« Ioc, ioc » toujours sur l'accord de *sol* majeur) par laquelle le Muphti s'assure que M. Jourdain est bien musulman (!).
  – Air du Muphti (idem) « Mahametana », en *sol* mineur, à 6/4, de caractère solennel mais dansant.

- **Préliminaires à l'ennoblissement :**

  – Questions - réponses entièrement chantées cette fois : « Star bon Turca, Giourdina ? » - « Hei, valla ».
  – Le Muphti se met alors à sauter et danser en chantant le fameux « Ha la ba la la chou » (Ex5) martelé sur un rythme ternaire, dont la bouffonnerie montre que Lully en est peut-être l'auteur. Le choeur répond de même, faisant grand vacarme.



  – Un "2e air" instrumental (en *sol* mineur, à 6/4) conclut ce passage sur un rythme enlevé de gigue.

- **Intronisation de M. Jourdain en "Mamamouchi" :** le turban, le Coran et le sabre.

  – Les questions - réponses chantées reprennent pour la donation du turban (« Donar turbanta ») sur un rythme très dansant, à 3/2. Le choeur termine gaiement sur ces mêmes paroles.
  – Un "3e air" instrumental (en *sol* majeur, à 3/4) exprime solennellement les gestes de la présentation du Coran.
  – Air du Muphti, en *sol* majeur, à 6/4 ("Il donne au Bourgeois l'épée") : « Ti star nobile, no star fabbola ».
  – Le choeur des Turcs répond avec animation en dansant autour de M. Jourdain, "auquel ils feignent de donner plusieurs coup de sabre".
  – Même scénario pour la bastonnade - réelle celle-là - de M. Jourdain, qui achève de faire de la cérémonie turque une scène burlesque dans le plus pure tradition bouffe italo-française.
  – Reprise du 3e air instrumental, puis air du Muphti et choeur « Non tener honta », en *sol* majeur, à 3/4.

- La scène est reprise à partir de "Star bon Turca, Giourdina ?" jusqu'au 2e air instrumental.

CINQUIEME ACTE

Après un dernier quiproquo comique, tout va bien se terminer, grâce à l'astucieux Covielle... et, bien sûr... "La comédie finit par un petit ballet qui avait été préparé".

(7) Cette partie est destinée à une haute-contre (rôle travesti) car une femme ne pouvait accepter de chanter en public une chanson à boire.

BALLET DES NATIONS

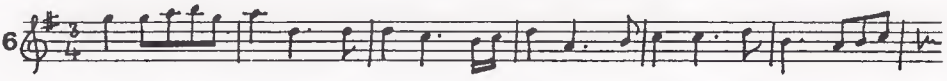
Le *Ballet des Nations* ne présente aucun rapport dramatique avec la comédie du *Bourgeois gentilhomme* ; il n'a de commun avec elle que sa tonalité initiale, *sol* majeur. Nous assistons à six entrées dont nous donnons une analyse plus succincte que celle de la pièce. (Rappelons que dans le ballet de cour, les parties chantées constituent elles aussi un support chorégraphique) :

- **Première entrée :** "Un homme vient donner des livres de ballet (8) qui d'abord est fatigué par une multitude de gens de provinces différentes qui crient en musique pour en avoir et par trois importuns qu'il trouve toujours sur ses pas". (Cette entrée est donc, à la fois une "pièce dans la pièce" et une tentative de Lully - l'une des premières du genre - pour décrire en musique une scène de foule agitée).
  Un air instrumental de caractère assez vif et mouvementé (*sol* majeur, à 2/2) introduit le choeur « A moy, monsieur, à moy », syllabique, en notes répétées saccadées, savamment construit en contrepoint rythmique évocateur de cris disparates.
  On assiste ensuite à une succession de récits comiques donnant la parole tour à tour à différentes catégories de gens et dans lesquels Molière et Lully ont tracé un portrait satirique des travers et accents de chacune d'elles. L'ensemble ne s'éloigne pas du ton principal de *sol* majeur mais change de mesure pour chaque protagoniste : "Hommes et femmes du bel air" (nobles, gens du monde), "Gascons et Suisses", "Vieux Bourgeois babillard et Vieille Bourgeoise babillarde". L'entrée se termine par la reprise du choeur initial « A moy, monsieur, à moy ».

- **Seconde entrée : les trois importuns.** Cette entrée se limite à un air instrumental en *sol* mineur, en deux parties (à 2/2, et à ¢), dont le caractère descriptif de la musique suggère en lui-même une chorégraphie burlesque.
  Le ballet proprement dit commence maintenant. Lully va affecter à chaque nation une tonalité et une danse principales en propre.

- **Troisième entrée : les Espagnols** (*si b* majeur ; la Passacaille). Nous entendons d'abord le récit du "1er Espagnol" (haute-contre) dont les strophes expressives et langoureuses sont précédées et intercalées d'une ritournelle dansante et mélodique, aux rythmes pointés.
  Le "2e Espagnol" (basse) vient se plaindre, comme le premier, des rigueurs de l'amour, accompagné de la symphonie, sur des inflexions plus franches. Un bref "1er Air des Espagnols" instrumental fait entrer "Six Espagnols dansants", sur des rythmes enlevés et rapides. Puis le récit du "1er Espagnol" introduit le rythme allant et noble d'une Passacaille à 6/4, dont s'empare le duo des deux Espagnols, conclut par le "2e Air des Espagnols" instrumental.
  L'entrée du "3e Espagnol" (basse), avec symphonie amène une mélodie plus joyeuse dans le même mouvement de Passacaille. Le trio final fête enfin l'allégresse de l'amour sur un rythme plus animé, à 3/4. Le "1er air" instrumental revient conclure l'entrée des Espagnols.

- **Quatrième entrée : les Italiens.** (*sol* ; la Chaconne). Après une ritournelle de mouvement modéré, une "musicienne italienne" (soprano) chante un air très mélodique : « Di rigori armata », en *sol* mineur, avec mélismes et répétitions de paroles à l'italienne ; la ritournelle revient introduire la 2e partie de l'air, variation ornementée de la 1ère partie. Puis, les Scaramouches, Trivelins et Arlequins font leur entrée "représentant une nuit" ; nous entendons une splendide Chaconne en *sol* majeur (Ex 6) très développée, intercalée d'un air d'un "musicien italien" (ténor), d'un air de "la musicienne italienne", suivis de leur dialogue expressif en duo.



- **Cinquième entrée : les Français.** (*do* majeur ; le Menuet). C'est bien sûr un doux Menuet que vont danser et chanter les Français, en l'occurence des Poitevins, en solo et en duo (haute-contre et ténor) , rivalisant d'expression bucolique. Les "hautbois du Poitou" (deux hautbois et un basson) sonnent un ravissant 2e Menuet, repris par les voix .

- **Sixième entrée :** "tout cela finit dans le mélange des trois nations et les applaudissements en danse et en musique de toute l'assistance, qui chante les deux vers qui suivent" (choeur et orchestre, en *do* majeur) : « Quels spectacles charmants, quels plaisirs goûtons-nous,
  Les Dieux mêmes, les Dieux n'en ont pas de plus doux ».

* * *

Cette analyse a pu nous montrer toute l'importance scénique et ornementale de la musique dans la pièce. A cela, nous pouvons ajouter, avec Henri Prunières , que « l'influence de la musique, non seulement sur la structure des pièces, mais sur la langue même de Molière, apparaît avec évidence. C'est elle qui communique au texte littéraire comme un rythme secret, qui accélère le mouvement, qui précipite les péripéties de l'intrigue. (...) Molière a lentement façonné une prose rythmée toute nouvelle qui s'adopte à merveille à l'atmosphère musicale, pourrait-on dire, de ces comédies où triomphent la fantaisie et la satire joyeuse ».

(8) "Les vers (...) étaient des descriptions courtes, parfois impersonnelles, parfois comiques et satiriques, des personnages figurant dans les entrées. Personne ne les récitait, mais ils étaient imprimés dans les livres de ballet, sorte de programmes qu'on vendait au public." (C. Girldlestone : *Rameau*, Ed. Desdée, 1962).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

SITUATION DE L'ŒUVRE

Dès les premiers pas de la polyphonie, on avait écrit des *Sanctus* et des *Agnus Dei* à plusieurs voix. Mais il s'agissait toujours de pièces isolées. Il en fut ainsi de la messe dite de Tournai, antérieure d'une vingtaine d'années à la *Messe Notre-Dame* de Machaut, formée de fragments épars, de style et d'auteurs différents.

L'œuvre de Machaut apparaît donc comme la première messe polyphonique homogène de l'histoire musicale et un des monuments les plus considérables de la musique du Moyen Age.

« Œuvre immense et touffue, déconcertante et exaltante, condensant en elle les plus solides données de la tradition et les plus folles audaces du modernisme, elle nous apparaît comme une synthèse du passé et du présent, traversée de géniaux pressentiments et de rugueuses gaucheries, de conformismes et d'audaces » (J. Chailley).

De la tradition de l'Ars Antiqua, elle conserve sa manière de traiter la teneur liturgique dans le style du **motet** (*Kyrie* en particulier), soit par un découpage en brefs fragments isorythmiques (1), soit par une exposition intégrale des valeurs longues comme dans l'**organum**. Le *Gloria* et le *Credo,* sans teneur liturgique, adoptent la technique des anciens **conduits,** tant sur le plan de la ligne mélodique et des repos de cadence, que sur le plan de l'écriture syllabique concordante.

Mais, par ses multiples nouveautés, elle apparaît essentiellement comme un pur produit de l'Ars Nova. Son écriture rythmique, la pente harmonique de ses cadences et la présence de hoquets (2), de dérèglements rythmiques et de contretemps éperdus sont les témoins d'une époque. Machaut y développe ses innovations propres : l'emploi de véritables cellules thématiques circulant d'une voix à l'autre (3) — la manière originale de traiter les voix et les instruments qui les doublent (s'échappant l'une de l'autre pour prendre leur individualité) — et surtout, dépassant les premiers pressentiments d'Adam de la Halle, la marche des parties, s'arrêtant en longs repos, qui donne par instant l'impression absolue de véritables accords, pensés comme tels (*Credo* : évocation de l'Incarnation ; *Gloria* : évocation de la paix réservée aux hommes de bonne volonté).

INTRODUCTION

Il semble plausible que la *Messe Notre-Dame,* qui témoigne de la magistrale maturité d'écriture de Machaut, ait été composée vers 1350. On suppose d'autre part qu'il s'agit d'une messe de fondation pour Notre-Dame de Reims, ville où Machaut était chanoine, et non de la messe du Sacre de Charles V comme le veut une légende tenace inventée au siècle dernier. Pour preuve, la mise en valeur des mots « *ex Maria Virgine* » par un arrêt expressif, qui pourrait justifier à elle seule le titre de messe *Notre-Dame.*

L'œuvre est écrite à quatre voix vocales et instrumentales. De bas en haut, les quatre parties représentent la **contreteneur,** la **teneur,** le **motet** et le **triple.** Notons qu'au terme de ses études, Jacques Chailley a opté pour la forme à quatre voix égales d'hommes. D'autre part, il lui semble probable que deux parties au moins — teneur et contreteneur — étaient doublées par les instruments : peut-être l'orgue, peut-être les vièles ou les cornets, qui, par moments, s'échappent de la polyphonie et restent seuls à découvert.

La *Messe* comprend les prières rituelles de l'Office catholique : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Ite missa est,* représentant un peu plus d'une demi-heure d'audition. (Auparavant, les messes les plus conséquentes se limitaient à environ huit minutes).

---

(1) **L'isorythmie** est la présence d'une cellule rythmique de base, plus ou moins longue, qui se retrouve, identique à elle-même ou avec de légères variations, tout au long du morceau (cf. **Agnus Dei** : les trois phrases : **Qui tollis...**, à la teneur).

(2) **Hoquet :** terme médiéval désignant une composition où deux (ou plusieurs) voix sont parsemées de silences, de telle sorte que l'une se tait lorsque l'autre se fait entendre, et vice-versa.

(3) Technique pouvant évoquer une ébauche du « leit-motiv » wagnérien et du « cyclisme » de Franck et d'Indy.

AGNUS DEI

Comme ce sera par la suite souvent le cas dans le genre de la Messe, l'*Agnus Dei* (l'un des premiers à quatre voix), représente une sorte de somme, atteignant à un point culminant dans la messe de Machaut. Ainsi que le notent S. Gut et D. Pistone (4), l'*Agnus Dei,* « relié au *Sanctus* et à l'*Ite missa est* du point de vue modal, proche du *Kyrie,* des *Amen* (*Gloria* et *Credo*), du *Sanctus* et de l'*Ite* par le style d'écriture, est en fait très représentatif des techniques de l'Ars Nova française par son effectif vocal, ses rythmes tout à la fois binaires et ternaires, son isorythmie aux larges périodes et ses attaques alternées dérivées du hoquet. Il marque pourtant une étape importante dans le déroulement de cette messe : c'est en effet la première fois que les motifs mélodique et rythmique sont superposés, c'est la première utilisation de la *dragma* (5) dans cet ensemble et, en ce qui concerne l'isorythmie, c'est l'alliance de la rigueur et de la licence... »

ANALYSE

Au préalable, il convient de préciser que, dans le cadre de cette étude, nous ne reviendrons pas sur un certain nombre de notions techniques de l'époque : diapason différent, la hauteur absolue n'existant pas ; intervalles non tempérés ; altérations n'étant pas obligatoirement écrites dans le solfège médiéval ; polyphonie religieuse destinée non pas à un chœur, mais à des solistes hommes, chantres spécialisés ; imprécision concernant l'entrée des instruments dans les différentes voix ; absence de mesures dans la notation... C'est pourquoi nous adopterons la transcription réalisée par F. Ludwig (cf. cliché ci-après).

Il est essentiel de rappeler d'autre part que le compositeur médiéval compose ses trois ou ses quatre voix en réalisant successivement chaque partie dans son intégralité et en commençant par la teneur. Il veille aux consonances, mais en basant son inspiration exclusivement sur la marche mélodique de chaque partie et non sur la succession harmonique de ces consonances.

Ce principe, encore absolu au XIIIe siècle, commence, à partir du XIVe siècle, à subir quelques atteintes, dont la *Messe* nous fournit de fréquents exemples.

L'analyse verticale de l'*Agnus Dei* laisse apparaître une grande fréquence de quintes à vide, presque aussi nombreuses d'ailleurs que les accords parfaits complets. A remarquer que les tierces, dont sont naturellement privées les consonances de repos selon l'usage du temps, apparaissent souvent à la suite d'une quinte entendue seule (mes. 1 et 2). Les cadences, quant à elles, sont à double sensible, suivant le modèle entré dans les habitudes à cette date (mes. 5-6 par exemple).

L'*Agnus Dei* étant une triple supplication :

« *Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde, prends pitié de nous* (bis)

Agneau de Dieu qui enlève le péché du monde, donne-nous la paix »

toute la pièce est fondée sur le contraste entre le deuxième *Agnus* et les autres. Cette opposition deviendra rapidement traditionnelle dans les messes polyphoniques.

« Ici, dans la seconde supplication, les repos en valeurs longues sont beaucoup plus fréquents et les cadences (*mes. 25-26, 42-43, 45-46*) alternent avec les demi-cadences (*mes. 31, 37, 40*). Le motif rythmique et ses contrepoints y sont en outre différents, tout comme les périodes isorythmiques » (S. Gut - D. Pistone).

Sur le plan du style, une autre opposition est à relever entre les *Agnus Dei* et leur *Qui tollis,* le premier élément se distinguant en effet par son absence de toute isorythmie.

Pour l'*Agnus* comme pour la plupart des pièces de cette messe, Machaut adopte l'écriture du motet, fondé sur une teneur liturgique et orné mélodiquement.

- **La teneur** constitue véritablement l'ossature mélodique et rythmique de la pièce. Tous les membres de phrase se terminent sur une note forte du mode (6), mais certains degrés de passage présentent des repos en valeurs longues (*mes. 3, 14, 31, 37*), qui favorisent un changement de couleur modale aux voix supérieures.

  Sur le plan rythmique, la teneur est écrite en mode parfait, et se limite, dans l'utilisation des valeurs de notes, aux seules *longues* et *brèves,* tout comme dans la contre-teneur.

  La mélodie des trois *Qui tollis* est identique, mais construite sur des isorythmies différentes. La première et la troisième supplication se présentent sous la forme de deux périodes de sept mesures, tandis que la deuxième contient six périodes isorythmiques de trois mesures.

---

(4) « **Commentaire musicologique du grégorien à 1700** » (Ed. H. Champion).

(5) **Dragma :** reprise d'une même mélodie sur un rythme différent.

(6) Machaut a conservé le mode ecclésiastique de l'original grégorien : le tritus authente, 5e mode de la numérotation simple.

(7) La contreteneur, qui en général fait bloc avec la teneur, est une invention du XIVe siècle.

- **La contreteneur** (7), dépourvue de paroles, est vraisemblablement instrumentale. Elle forme avec la teneur un ensemble à deux voix, qui suit assez fidèlement les règles du contrepoint médiéval par mouvement contraire, à l'exception d'un mouvement parallèle en tierces (*mes. 4-5, 13-14, 19-20, 34-37, 39-40*).

  Son mouvement mélodique heurté, ses consonances imparfaites et ses croisements avec la teneur montrent bien son rôle de complément harmonique. Elle s'affirme ainsi fréquemment sur les silences de la teneur.

- Au bloc teneur-contreteneur s'oppose le bloc **motet-triple** des deux voix supérieures qui sont les voix de virtuosité et d'ornementation, dialoguant entre elles, et échangeant syncopes et hoquets avec une fantaisie libérée des règles strictes qui régissent les voix inférieures.

  Elles adoptent également les modes ecclésiastiques et rythmiques de la teneur. Mais au mode parfait s'ajoutent ici les divisions en temps imparfait et l'emploi de la *semi-brève* et de la *minime* (la noire et la croche de la transcription).

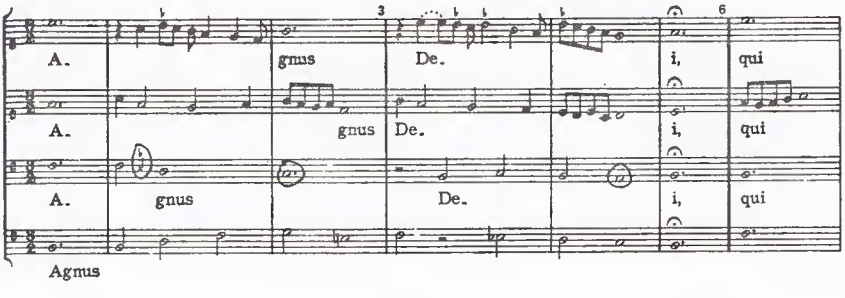
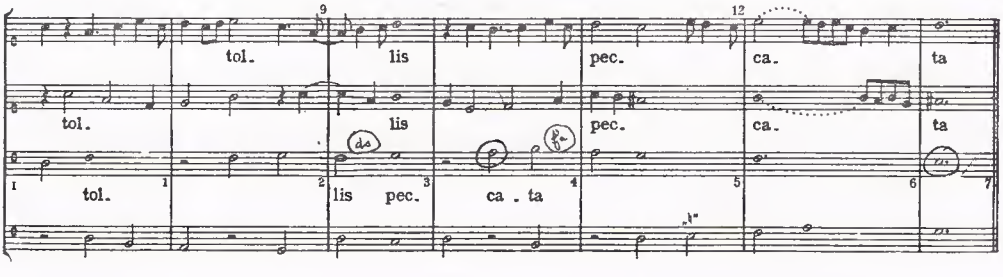
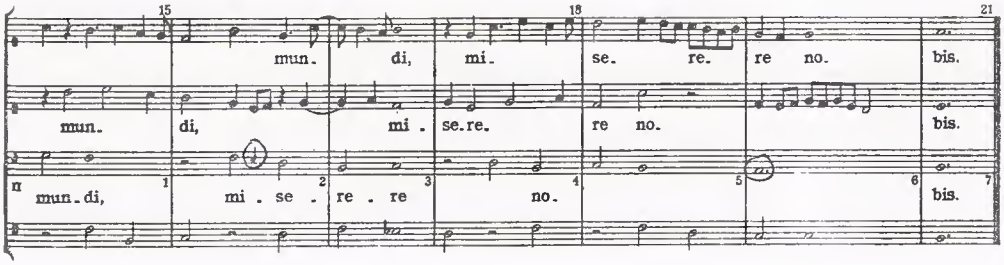
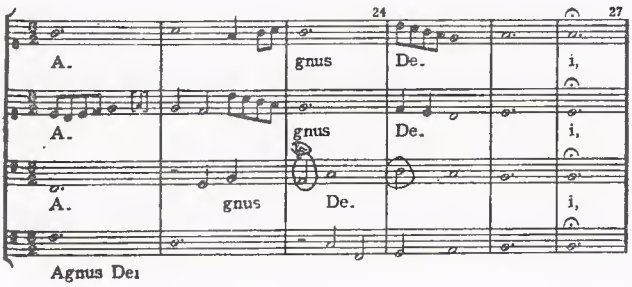
— « **Le triple** affirme le thème directeur de l'œuvre (*mes. 2, 5*), source de nombreuses imitations dans son mouvement, tant au triple qu'au motet (*mes. 23 par exemple*). Le motif ornemental qui apparaît au triple dès la mesure 3 et reviendra quelque peu déformé à plusieurs reprises, n'est autre d'ailleurs qu'une broderie issue rythmiquement et mélodiquement du thème directeur qui relie les différentes parties de cette messe » (S. Gut - D. Pistone).

— **Le motet** présente en contrepoint, dès la seconde mesure, un contre-sujet rythmique (●○○●) également présent dans toute l'œuvre, mais s'affirmant ici pour la première fois sous le thème mélodique. Trouvant sa forme définitive à la mesure 9, il acquiert alors une individualité qui lui permet de se manifester même en l'absence du sujet.

Concluons en souhaitant avec J. Chailley que « ce chef-d'œuvre retrouvé ne soit plus désormais le sujet mort-né d'un simple chapitre d'histoire de la musique, mais ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être, au répertoire de nos maîtrises et de nos concerts : l'un des monuments de la musique française ».

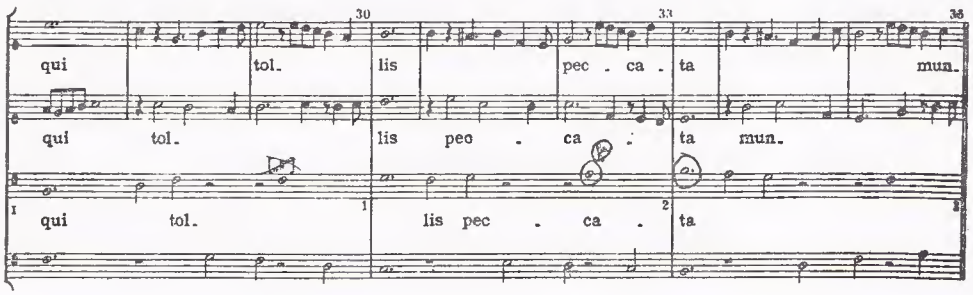
Guillaume de MACHAUT : *MESSE « NOTRE-DAME »*

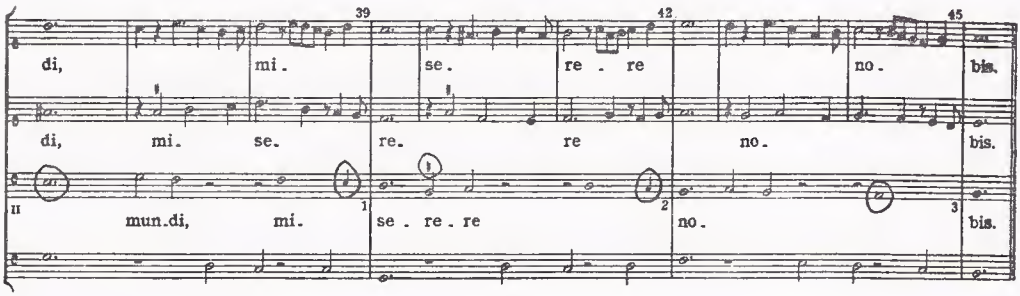
AGNUS DEI

Seules les deux premières supplications sont reproduites ci-dessous.

Transcription :

F. LUDWIG
in G. de Machaut

Musikalische Werke
Vol. 4, Leipzig,
Breitkopf & Härtel
1943 (pp. 17-19)





Discographie : • Wenzinger, Schola Cantorum Bâle (+ *chansons*) : ARC 2533054
• Ruhland, Capella Antiqua Münich (+ *Motets*) : TEL 6.41125

Les photographies des manuscrits de Guillaume de Machaut peuvent être achetés à l'Institut d'Histoire et de Recherche des Textes (Archives Nationales, C.N.R.E.S., 87, rue Vieille-du-Temple - Paris).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

KORWAR
pour clavecin
et bande magnétique (1972)

François-Bernard MACHE
(né en 1935)

Korwar est la première des trois pièces du «cycle mélanésien» de Mâche [1] utilisant toutes trois la même bande magnétique, à peu de différences près, celle d'*Agiba* (1971). Dans la seconde, *Temes Nevinbür,* elle est associée à deux pianos et deux groupes de percussions, et dans la troisième, *Rambaramb,* à un grand orchestre avec piano solo.

Les titres de ces œuvres viennent de termes mélanésiens utilisés en Nouvelle-Guinée pour désigner des objets rituels. Ainsi, «les habitants de Nouvelle-Guinée combinent sous le nom de korwar l'argile, les cauris (coquillages), la peinture, avec un crâne réel et une sculpture de bois qui lui sert de support.» Le compositeur précise aussi que «la musique n'a par ailleurs rien d'exotique et ne doit rien à la Mélanésie ni à l'Afrique en tant que musique, et c'est seulement la démarche qui s'est cherché un parrainage lointain. De même que le crâne reste identifiable comme objet brut sous le placage «esthétique», la langue xhosa utilisée au début de l'œuvre reste reconnaissable. Le choix de cette langue tient à sa phonétique particulière: tout en faisant partie de la grande famille bantoue, elle a emprunté aux langues des Hottentots les phonèmes claquants qu'on appelle des clicks, et elle en possède un nombre record, avec 21 clicks différents. Toutefois, dans l'enregistrement que j'ai réalisé, 10 seulement apparaissent (...)» [2].

La bande magnétique utilise aussi des sons d'animaux: oiseaux, grenouilles, verrats et sangliers, guanacos, crevettes et orques, ainsi que le bruit de la pluie. Enfin, dans le «finale», deux clavecins préenregistrés viennent renforcer le clavecin en direct (lui-même amplifié), à l'exclusion de tous autres sons. La durée globale est d'environ 14' 50", un chronométrage précis (8' 08") intervenant vers le milieu de l'œuvre. Dans toute la première partie, le clavecin se plaque sur la bande, ou parfois alterne avec elle. Mâche utilise plusieurs techniques instrumentales: jeu normal, jeu sur clavier sans registre, percussion sur le bois, etc.

Après la surprenante et séduisante combinaison initiale: clavecin – xhosa – shama [3], le soliste concerte avec d'étranges sons de grenouilles, des cris d'étourneaux puis de verrat. Ensuite, un long dialogue virtuose du clavecin avec le shama s'enchaîne, riche de timbres nouveaux, et dans lequel l'oiseau a droit à quelques courts et brillants solos. La brusque intervention du verrat et du guanaco (toujours avec le clavecin) contraste avec ce qui précède; elle est suivie d'un bref «solo de guanaco» et d'un «trio» verrat-sanglier-clavecin.

Le départ du chronomètre annonce alors un long decrescendo, débutant par une étonnante prise de son de crevettes, «contrepointée» par des cris d'orques et par les accords du clavecin. Ce mélange sonore est alors «tuilé» avec un enregistrement de pluie, lui-même enchaîné au dernier épisode. Cette toccata finale voit le clavecin solo rivaliser de virtuosité avec les deux clavecins enregistrés sur la bande, en un long crescendo exaltant. Les clusters [4], de plus en plus nombreux, envahissent progressivement tout le champ sonore, aboutissant au paroxysme final.

Pour conclure, citons encore l'auteur: «*Korwar* est un essai de réponse au dilemme nature-culture. Le rôle du clavecin n'est ni de s'opposer aux sons enregistrés ni de les commenter, mais le plus souvent, plaqué sur eux, de signifier, lui, cette instrument à l'hérédité chargée, la profonde identité entre le geste musical, le cri animal et les palpitations des éléments.» [5]

(1) Cf. l'article de Mâche: «*Un clavecin au zoo*» dans *Faire* n° 1, G.M.E.B., Bourges, juin 1972.
(2) F.-B. Mâche: *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion* — Klincksieck, Paris (1983), p. 126.
(3) Le chant du shama de Malaisie est aussi employé dans *Sopiana* (cf. notre fiche analytique).
(4) Cluster: grappe de sons conjoints attaqués simultanément.
(5) *Les Musiques électroacoustiques* – Guy Reibel et Michel Chion, Edisud - INA-GRM, p. 142.

Discographie

- *Sopiana:* disque INA-GRM n° 9107 mâ, contenant aussi *Kassandra* et *Amorgos* (1983): seul disque de F.-B. Mâche actuellement en vente.

Disques précédemment parus:
- *Kemit, Korwar, Temes Nevinbür:* ERATO STU 70860.
- *Synergies,* disque du concert collectif du G.R.M. – PHILIPS Prosp. 836 894.
- *Volumes,* disque GRM «Musique Expérimentale» — BAM – LD. 5071.
- *Terre de Feu,* disque GRM «Musique Expérimentale II» — BAM – LD. 5072.
- *Terre de Feu,* 2e version, disque GRM «Musique Concrète» — CAE LE. 31.025

Bibliographie

- ✧ Michel Chion et Guy Reibel: *Les musiques électroacoustiques* — INA-GRM, 1976.
- ✧ François-Bernard Mâche: *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion* — Klincksieck, 1983.
- ✧ Jean-Jacques Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique* — 10/18, 1976.
- ✧ Citons également l'article de Francis Bayer: *«Sous le signe du réel – autour de l'œuvre de François-Bernard Mâche»* (Revue d'esthétique, nouvelle série, n° 4 (numéro spécial), 1982, Privat, Toulouse).
- ✧ *Cahiers de l'animation musicale,* n° 28 (juillet 1983) et 29 (octobre 1983), en particulier les articles sur l'UPIC et le CEMAMU.

F.-B. Mâche a également écrit de nombreux articles auxquels on pourra se reporter, notamment:
- — *Connaissance des structures sonores* – La Revue Musicale n° 244, mai 1959
- — *Le volume musical* – Situation de la Recherche, Cahiers d'étude de Radio-Télévision n° 27-28, sept.-déc. 1960, Flammarion
- — *Le réalisme en musique* – Ibid.
- — *Le son et la musique* – Mercure de France n° 1201, nov. 1963
- — *Langage et musique* – Nouvelle nrf n° 196, avril 1969, et Res Facta n° 2, Varsovie, 1968
- — *A propos de John Cage* – Musique en Jeu n° 2, mars 1971
- — *La musique a-t-elle la parole? Méthodes linguistiques et musicologie* – Musique en Jeu n° 5, nov. 1971
- — *Un clavecin au zoo* – Faire n° 1, G.M.E.B., Bourges, juin 1972 (à propos de *Korwar*)
- — *Xenakis et la nature* – L'Arc, n° 51 sur Xenakis, 4e trimestre 1972
- — *La création musicale aujourd'hui* – Cultures n° 1, Unesco 1973
- — *Surréalisme et musique* – Nouvelle nrf n° 264, décembre 1974
- — *Etre à l'écoute du réel, entretien avec A. Artaud* – Scherzo, janvier 1977
- — *Les mal entendus, compositeurs des années 70* – Revue Musicale nos 314-315, nov. 1978
- — *Vingt ans après...* – Foi et Vie, avril 1981
- — *Considérations biomusicologiques* – Symposium de Gand, Interface vol. XI, n° 1, 1982.

Chantier Musical International pour la création d'un hymne à la paix

Un Chantier Musical International se réunira à Basse-Terre en Guadeloupe du 30 juillet au 19 août 1984.

Ce Chantier regroupera durant trois semaines tous les jeunes qui pourront faire le déplacement et qui s'intéressent à la création musicale sous toutes ses formes.

Le programme sera réparti harmonieusement entre, d'une part, les promenades et les excursions, la découverte des traditions et des réalisations de l'île, et d'autre part, les ateliers d'instruments et de création musicale.

Mettant à profit le contact des différentes sensibilités esthétiques et utilisant les instruments les plus divers, les jeunes venus de tous horizons créeront de vastes ensembles d'instrumentistes et de choristes, qui, à la fin du mois d'août 1984 exécuteront en commun l'*Hymne à la paix* qu'ils auront créé durant les trois semaines de leur rencontre.

Pour la création de cet *Hymne,* qui sera divisé en six mouvements, les musiciens et choristes seront dirigés par des compositeurs de grand renom, spécialisés dans des styles de musique différents: musique brésilienne, africaine, jazz, antillaise, classique.

L'hébergement et la nourriture des musiciens seront assurés par la ville de Basse-Terre, le voyage est à leur charge.

Si vous désirez participer à ce Chantier, demandez le plus rapidement possible un dossier de candidature au
COMITÉ DE JUMELAGE de la ville de Basse-Terre — Immeuble des Villes-Jumelées, Cités-Unies — 2, allée du Mont-Carmel 97100 BASSE-TERRE Tél. (590) 81.18.91.

Clôture des inscriptions: 30 avril 1984.

Avis de concours

Le concours en vue de l'obtention du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur dans les écoles de musique classées par l'Etat: Conservatoires Nationaux de Région et Ecoles Nationales de Musique, se déroulera au cours du 1er semestre 1984.

Demandes de dossier à:
Direction de la Musique et de la Danse — Division de l'Enseignement et de la Formation - 53, rue St-Dominique - 75007 PARIS.

La FNUCMU

Fédération Nationale des Conservatoires Municipaux de Musique regroupe 620 Conservatoires et Ecoles de Musique, soit 7 Unions départementales, et 185 Ecoles adhérant individuellement.

Elle publie entre autres les textes des épreuves de formation musicale (lecture, rythme, chant, dictées, théorie) et les programmes annuels des œuvres imposées aux examens de fin d'année pour les disciplines instrumentales.
FNUCMU: 34, bld Gambetta,
92130 Issy-les-Moulineaux
(Tél. 554.73.56).

1985

sera l'Année Européenne de la Musique par décision du Conseil de l'Europe et des Communautés Européennes (ainsi que l'année mondiale de la Jeunesse, par décision de l'ONU).

Déjà, la FNUCMU invite les Conservatoires et Ecoles de Musique à participer à une gigantesque opération musicale: le Festival Musical Européen de la Jeunesse, organisé par l'Union Européenne des Ecoles de Musique (EMU) à Munich, en mai 1985.

Inscriptions avant le 31 mars 1984).

Des jumelages avec des Ecoles de Musique de la République Fédérale Allemande, destinés à faciliter les problèmes pratiques du déplacement des ensembles participants, peuvent être réalisés par l'intermédiaire de la FNUCMU
34, boulevard Gambetta
92130 Issy-les-Moulineaux.

Le directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 12/83 - Dépôt légal: janvier 84 - N° d'ordre: 3460/83
Commission paritaire N° 35.860

Sopiana

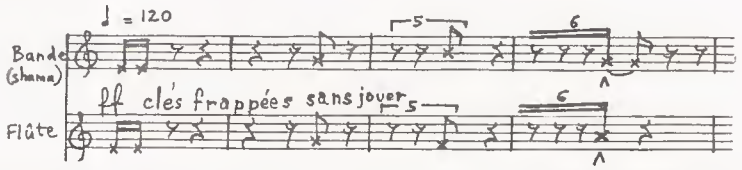
François-Bernard MACHE
(né en 1935)

Sopiana a été écrit pour le flûtiste Pierre-Yves Artaud, qui en fit la création avec Rita Sin à Pecs (Hongrie) le 12.07.1980. Le titre de l'oeuvre vient du nom romain de cette ville. *Sopiana* reprend une partie des éléments enregistrés de *Naluan* (1974), pour 8 instruments et bande. Comme dans cette dernière oeuvre, *Sopiana* «illustre une démarche personnelle du compositeur tendant à abolir la distinction entre sons bruts et sons musicaux, entre nature et culture.» (1) La bande contient des chants d'oiseaux enregistrés et agencés sans aucune retouche : le shama de Malaisie et deux passereaux européens proches de la fauvette, la rousserolle verderolle et l'hypolaïs ictérine. Le premier chante toujours en solo et les autres en duo (duo combiné par l'auteur). Mâche a minutieusement transcrit ces sons sur la partition afin que les instrumentistes puissent se synchroniser avec eux (la version purement instrumentale est également possible).
Les deux instruments utilisent de multiples techniques. La flûte : sons normaux (avec quarts de ton) ; flatterzung (2), sons harmoniques (3), multisons (4), respiration circulaire (5), souffle sans obtenir de sons, clés frappées sans souffler ou en soufflant, glissando ; le piano : jeu normal, clusters (6), sons étouffés par la main, corde grattée d'une main et étouffée de l'autre, corde pincée avec l'ongle.

L'oeuvre, d'une durée de 10'30'', se découpe en quinze épisodes, que l'on peut regrouper en deux grandes parties, la 1ère confiée au shama, à la flûte et au piano, et la seconde où les deux passereaux viennent se joindre aux instruments alternativement avec la shama. Une coda purement instrumentale conclut *Sopiana* en apothéose.

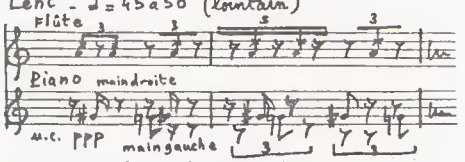
PREMIERE PARTIE (jusqu'au chiffre 9)

● Introduction : (noire = 120, 82 mesures) elle combine la bande (shama) avec des sons de flûte et de piano, constituant ainsi des «objets sonores», d'abord très isolés, puis de plus en plus articulés. Le shama produit parfois une sorte de percussion grave, accentuée par les clefs frappées de la flûte, comme au tout début du morceau :



A la 13e mesure, la flûte joue une longue tenue (sur le *si* extrême grave de la flûte, ou à défaut le *do*). Cette introduction s'achève, après un flatterzung (2), sur une montée chromatique de la flûte (accompagnée de rythmes divers au piano et à la bande), qu'on retrouvera, transformée, en plusieurs endroits de la partition, en guise de motif conclusif :

● «Lent» (chiffre 4 noire = 45 à 50) : 4 mesures de rythmes en contretemps réservées au piano et à la flûte seuls, dans la nuance *ppp* «lointain» ; ce très court passage, dont le résultat est monodique, reviendra plusieurs fois sous diverses formes, comme une sorte de petit refrain :



● duo bande-piano (chiffre 5 noire = 116) : 69 mesures d'une incroyable diversité rythmique, mélodique et de timbres. L'auteur y recherche soit la simultanéité piano-shama, soit les décalages.

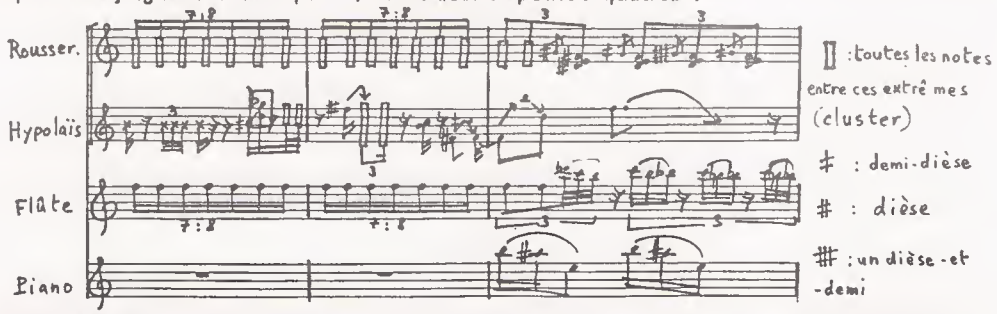
● retour varié du début (chiffre 6, même mouvement, 47 mesures) : on retrouve le principe des «objets sonores isolés». Un long silence divise cette section en 2 parties, la seconde faisant alterner flûte et piano sur la bande.

● solo de flûte sans mesure (chiffre 8) puis dialogue flûte-shama (27 mesures), où l'on retrouve le double principe de simultanéité/opposition. Le shama nous fait entendre entre autres des glissandi virtuoses et des effets de percussion, tandis que la flûte recherche les effets de souffle sans note, les sons de clefs frappées et les grands contrastes d'intensité. Un flatterzung (2) en crescendo amène une courte coda .

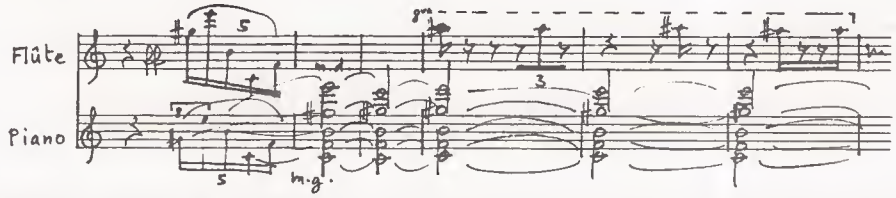
(1) : Extrait de la notice de présentation de la partition.
(2) : flatterzung : succession de notes attaquées par la consonne d ou t et poursuivie par des r répétés (drrr... ou trrr...), articulation propre aux instruments à vent.
(3) : son harmonique : son dont la fréquence est multiple du son «fondamental» et qu'on peut obtenir isolément par des techniques particulières.
(4) : multison : groupe de «partiels» (sons non-harmoniques) obtenus simultanément par des doigtés spéciaux à la flûte.
(5) : respiration circulaire : technique permettant d'inspirer tout en continuant à souffler, les joues faisant réserve d'air.
(6) : cluster : grappe de notes conjointes attaquées simultanément.

DEUXIEME PARTIE (chiffres 9 à 26)

● duo flûte-piano (chiffres 9 à 10, noire = 35 mesures) : après s'être constamment modelés sur le shama, les deux instruments se font eux-mêmes oiseaux. Cette courte section, entrecoupée de silences, s'achève sur un passage en contretemps irréguliers (*ppp*) qui retrouve le caractère du «Lent» de la 1ère partie.

● entrée en scène de la rousserolle verderolle et de l'hypolaïs icterine (chiffres 10 à 15, noire = 116, 74 mesures) qui opérent des combinaisons rythmiques très complexes auxquelles se joignent flûte et piano, en un «contrepoint à quatre» :

Des agrégats sonores proches des clusters (6) apparaissent au piano, la flûte combinant hauteurs précises et glissandi comme la bande. Les effets rythmiques sont particulièrement riches ici.

● retour du shama (chiffre 15) : solo de 17 mesures accompagné de motifs simultanés ou non des instruments. Entre autres, le piano fait entendre des clusters (6), et la flûte des montées en partie chromatiques. Ce passage se conclut par un rappel du «petit refrain» flûte-piano (ex. 2) en contretemps déjà entendu plus haut. Il s'enchaîne au duo suivant.

● duo flûte-piano (noire = 100, 17 mesures) : des notes brèves séparées par de longs silences amènent un accord arpégé et tenu pendant 9 mesures au piano, sur lequel la flûte répète un *la dièse* suraigu entrecoupé de silences irréguliers :

● quatuor rousserolle-hypolaïs-flûte-piano (chiffre 17, noire = 116, 35 mesures), d'une grande virtuosité, et comparable au premier. La flûte y suit plus volontiers la rousserolle et le piano l'hypolaïs. Ce quatuor se termine sur un silence, après une sorte de variation de la montée chromatique qui achevait l'introduction.

● duo flûte-piano (chiffre 20, noire = 100, 30 mesures) : sorte de transposition dans le fantastique du «petit refrain», il exploite au maximum des sons étouffés au piano et les sons de clefs frappées et d'harmoniques muettes (7) à la flûte. Le climat obtenu est quasiment magique :

● trio shama-piano-flûte (chiffre 21, noire = 116, 33 mesures), se transformant en duo shama-flûte, d'un extraordinaire contrepoint de timbres. Les deux protagonistes y font assaut de virtuosité dans les glissandi et les rythmes complexes. Le shama se tait ensuite.

● quatuor (chiffre 22, 45 mesures) : les combinaisons rythmiques atteignent dans cette phase finale un paroxysme de complexité. La bande regorge de glissandi que les deux instruments parsèment de traits de virtuosité. Le piano solo enchaîne sur la Coda.

CODA (57 mesures)

Elle n'est autre qu'un gigantesque et très lent glissando trillé de flûte, allant du *do* grave (*pp*) au *sol dièse* aigu (*ff*), en 47 mesures. Ce *sol dièse* est ensuite tenu 10 mesures. Le flûtiste emploie la respiration circulaire (5) afin de n'introduire aucune coupure dans ce long glissando. Cette montée est accompagnée au piano par une ascension équivalente du grave au suraigu, en rythmes impairs, se terminant en toccata pour le *Prestissimo accellerando* final. Après une courte respiration, les deux instruments lancent à pleine force la dernière note, brève et suraigüe, concluant la pièce avec éclat.

Partition : **Sopiana** pour flûte, piano et bande magnétique – Editions Amphion (1982) 12, rue Rougemont – 75009 PARIS.
Disque : **Kassandra, Sopiana, Amorgos** – INA/GRM n° 9107 mâ (1983)

(7) : Un «glissando d'harmoniques muettes» à la flûte épouse ici la résonance du piano.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

LA GROTTE DE FINGAL (LES HEBRIDES) Ouverture

Partition : Ed. Heugel

Félix MENDELSSOHN (1809 - 1847)

Au cours de l'été 1829, Mendelssohn entreprend un voyage en Ecosse, d'où il rapportera les esquisses d'une symphonie, écossaise bien entendu (1), et d'une ouverture, *L'Ile solitaire*, qui deviendra *La Grotte de Fingal*, ou *Les Hébrides*.
Attiré par les paysages nordiques tourmentés (comme nombre d'artistes romantiques depuis les romans de Walter Scott (2)), le compositeur s'aventure jusque dans l'archipel des Hébrides, sur l'îlot désert de Staffa, qui abrite la fameuse grotte de Fingal. Ce site maritime, où selon la légende vécut le père du barde Ossian, est une profonde anfractuosité rocheuse ressemblant à une nef que soutiennent des colonnes formées par des concrétions basaltiques, se dressant en rangées tels des tuyaux d'orgue. En s'engouffrant dans cette cavité, les vagues créent des sonorités étranges renvoyées par les voûtes, et, dans la grotte, se développe un chant harmonieux, à la fois mystérieux, envoûtant et grandiose.
Profondément impressionné par la beauté du site, Mendelssohn improvise au piano les premières mesures de cette oeuvre. L'ouverture ne sera cependant considérée comme définitivement achevée qu'en 1832, à Düsseldorf, après avoir subi de multiples retouches et remaniements. Mendelssohn n'écrit-il pas de Paris, en janvier 1832, dans une lettre à sa soeur Fanny : *"Je ne puis donner* Les Hébrides *ici, car, comme je te le disais, je ne les considère pas comme terminées. Le milieu en ré majeur est très bête et tout le développement sent davantage le contrepoint que les mouettes et la morue salée, et ce devrait être le contraire..."*

L'Ouverture de la Grotte de Fingal n'est pas conçue en introduction à une action théâtrale. C'est une évocation romantique de la nature, qui n'est pas pour autant une musique à programme ou une musique descriptive (3). Elle offre l'exemple d'une parfaite synthèse des esthétiques classique et romantique, telle qu'on peut la rencontrer dans l'oeuvre de Mendelssohn.

Sur le plan formel, l'oeuvre se présente comme un allegro de symphonie recourant à la traditionnelle forme-sonate à deux thèmes. La remarquable symétrie de la structure (exposition, développement et réexposition ont à peu près les mêmes dimensions) est encore accentuée par la rigueur du plan tonal. La composition instrumentale utilisée est rigoureusement celle de l'orchestre classique : Bois et Cuivres par deux (il n'y a pas de trombones), quintette à Cordes et timbales.

ALLEGRO MODERATO *(en si mineur, à 4/4)*

Exposition

- Plongés d'entrée dans une atmosphère mystérieuse, nous sommes entraînés dans le mouvement d'un motif très court (Ex. 1a), léger et fluide, qui apparaît dans le grave et se répète inlassablement. C'est le premier thème, en *si* mineur, caractérisé par sa courbe descendante. Sur de longues tenues des violons auxquels se joignent bientôt les clarinettes, les hautbois, puis les flûtes, il est porté par les instruments graves, bassons, violons altos, violoncelles. Répété sur divers degrés (il monte par tierces successives, *si* mineur, *ré* majeur, *fa* dièse mineur...), il semble vouloir tisser progressivement la trame orchestrale.

  En effet ce thème reste tellement présent et prédominant tout au long de l'oeuvre qu'il peut être considéré presque comme un thème générateur. Nous le retrouverons constamment sous des transformations successives. A la manière d'un tableau impressionniste, ne semble t-il pas exprimer la présence de la mer et créer le jeu perpétuel des vagues ?

- Dans une agitation croissante, le thème (Ex. 1a) est repris dans l'aigu par les violons, qui le prolongent dans une première transformation (Ex. 1b). Par deux fois, le mouvement s'amplifie, puis s'estompe, et l'on croirait entendre la respiration profonde de la mer avec son flux et son reflux.

- Puis, le thème initial (Ex. 1a), présent aux Cordes graves, génère un nouveau motif (Ex. 1c), d'une profonde expression nostalgique, chanté par la flûte, le hautbois et le basson. A nouveau une amplification du mouvement se dessine aux Cordes, dont les traits ruisselants créent une agitation grandissante à laquelle finissent par participer les Cuivres et les timbales.

- Soudain, alors qu'une modulation inattendue en *ré* majeur (relatif de *si* mineur) apporte un nouvel éclairage, dans le grave s'élève une mélodie ample et lyrique (Ex. 2) qui s'épanouit aux violoncelles et aux bassons, tel le chant de la mer magnifié par les résonances de la grotte aux orgues basaltiques. Ce second thème s'orne d'une dentelle légère et régulière des violons.

- Ces derniers s'en emparent à leur tour, puis, au fil d'une adroite transformation, conduisent à la reprise du thème initial (Ex. 1a) aux Bois. Le discours musical s'anime alors, dans une progression graduelle de l'intensité sonore.

(1) qui deviendra la *Symphonie n°3* en *la* mineur, dite *Ecossaise*
(2) auquel il ne manque pas de rendre visite à l'occasion de son voyage
(3) bien que la *Symphonie fantastique* de Berlioz et les poèmes symphoniques de Liszt ne soient plus loin

MUSIQUE & CULTURE

- Un trait emporté des violons débouche sur la coda, en *ré* majeur.
  Le thème générateur, aux violons, s'affirme avec force dans une nouvelle transformation (Ex.1d) qui lui donne une allure ferme et décidée. Bois et Cuivres lui superposent une éclatante fanfare, dont les vigoureux rythmes pointés lui confèrent grandeur et majesté. A présent les Cordes se livrent à des arabesques agitées, puis à une descente vertigineuse qui s'oppose à la montée heurtée des Vents. De violentes accentuations éclatent à tout l'orchestre (sforzandos).

- Un appel des cors ramène la tonalité principale de *si* mineur et conduit à une accalmie.

Développement

Le développement qui s'enchaîne, très modulant, est construit sur les deux thèmes (Ex. 1a et 2), présentés sous des aspects nouveaux, auxquels s'ajoute l'appel de fanfare.

- Sur de mystérieuses batteries des violons, des réminiscences du thème générateur (Ex. 1a) aux Cordes graves alternent avec des appels martiaux de fanfare aux Bois puis aux Cuivres.
  Avec cette mobilité tonale qui s'était déjà affirmée dans l'exposition du premier thème, les modulations s'enchaînent avec rapidité, contribuant à créer des couleurs et des ambiances changeantes. Le thème initial (1a, 1b) se mue ici en un motif de fanfare (Ex. 1e) que se relancent avec force les Bois (modulations en *do* mineur, en *sol* mineur).

- Un appel de trompette introduit le second thème (Ex. 2). Comme lors de son exposition, il est chanté dans la tonalité de *ré* majeur par la voix chaleureuse des violoncelles. Les altos l'ornent d'un dessin en contrepoint. Les violons le reprennent immédiatement, le laissant ensuite en suspens, avant que s'enchaîne une séquence transitoire, émaillée d'une réminiscence du premier thème (Ex. 1a) à la flûte, qui conduit au dernier volet du développement.

- C'est un brillant développement rythmique terminal, nourri une fois de plus par des éléments du thème générateur. Des dessins staccato se détachent d'abord dans une nuance très douce, puis s'imposent peu à peu, dans un long et saisissant crescendo mené à la manière de Rossini. Les modulations se succèdent, l'orchestration s'élargit, l'animation croît. Voici que retentissent les éléments de la fanfare (cf. coda de l'exposition).
  Au terme de cette dynamique progression, l'agitation gagne les Cordes qui installent une trame mouvementée de doubles croches, alors qu'à tour de rôle les Bois et les Cuivres clament avec éclat des appels aux rythmes pointés. Une descente tourmentée des Cordes est prolongée par une fracassante montée chromatique qui débouche sur la réexposition.

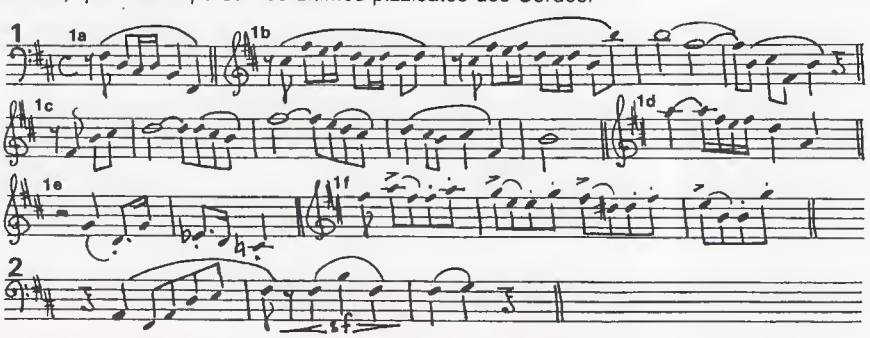
Réexposition

Un trémolo des Cordes et des clarinettes marque le début de la réexposition.

- Dans une ambiance apaisée, le thème générateur (Ex. 1a) revient tranquillement aux Cordes graves, en *si* mineur, avant d'être varié une fois de plus par d'ingénieuses transformations.

- Puis le mineur se transmue en majeur, apportant un changement subit de couleur. Le second thème réapparaît alors à la clarinette solo dans l'éclairage lumineux de la tonalité de *si* majeur.
  Sur un accompagnement en longues tenues discrètes des Cordes, sur lesquelles vient se détacher la couleur spécifique du cor, le thème est répété en *mi* majeur par le duo de clarinettes.

- La coda qui s'enchaîne est une page fort animée qui termine l'oeuvre dans un tutti grandiose.
  Un nouveau motif (Ex. 1f), de caractère plutôt dansant issu lui aussi du thème générateur, apparaît au hautbois, puis est repris par les violons pour donner lieu à un ultime développement. A présent, c'est une véritable tempête qui se déchaîne. Dans une agitation grandissante, le thème initial (1a) revient aux Cordes graves, puis est clamé avec force par les cors, alors que les Bois imposent avec puissance de brillants appels de fanfare. Le déferlement des traits véhéments des Cordes s'achemine rapidement vers les vigoureux accords conclusifs, scandés par tout l'orchestre.
  Soudain, dans la douceur la plus inattendue, la clarinette répète trois fois le thème initial (Ex.1a), et la flûte lui superpose une évocation du second thème (Ex. 2), dans un expressif mouvement contraire, qui s'estompe sur les ultimes pizzicatos des Cordes.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

SYMPHONIE N°4 en la majeur "Italienne"

Partition : Ed. Eulenburg

Félix MENDELSSOHN (1809 - 1847)

Esquissée dès 1830 au cours du séjour de Mendelssohn en Italie, la *Symphonie Italienne* est en gestation pendant près de 3 ans, puis terminée à l'intention de la Société Philharmonique de Londres en 1833. Les Londoniens lui réservent un accueil triomphal lors de sa création, le 13 mai de la même année, sous la direction du compositeur.

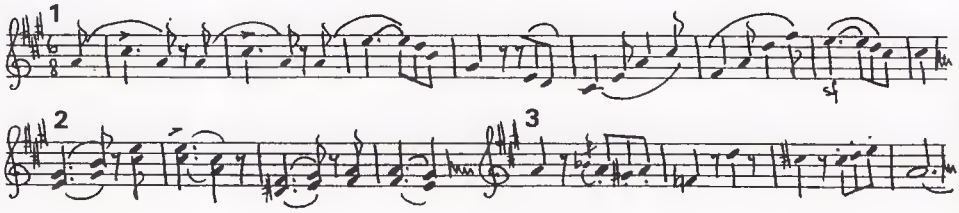
Dans l'évolution créatrice de Mendelssohn, la *Symphonie Italienne* marque un jalon important. «Totalement émancipé des modèles (1) qu'il suivait encore dans la *Symphonie Réformation,* écrit Rémi Jacobs (2), Mendelssohn a trouvé ici l'accent personnel et le ton juste, imposant la clarté par une orchestration transparente et subtile. Pour tourner la difficulté de l'écueil beethovénien, il a opté pour le paysagisme musical même s'il est rarement tenté par la description ou le pittoresque. Son écriture, variée et colorée, s'inscrit avec élégance dans le cadre d'un véritable "impressionnisme" musical que l'on a comparé avec beaucoup de justesse à la peinture de l'anglais Turner.»

L'oeuvre adopte le plan traditionnel en quatre mouvements. Son instrumentation utilise les Bois et les Cuivres par deux (il n'y a pas de trombones), le quintette à cordes et les timbales.

Premier mouvement : ALLEGRO VIVACE (à *6/8*)

EXPOSITION

- D'entrée les Bois et les cors installent une trame rythmique bondissante, en croches détachées, qui constitue l'accompagnement du premier thème.
  Celui-ci s'élance aux violons dans la lumineuse tonalité de *la* majeur (Ex. 1) ; c'est une mélodie vigoureuse, teintée d'héroïsme, qui communique son dynamisme à l'ensemble de ce premier mouvement.
- Une brève transition intègre alternativement la tête du thème aux Bois (cellule mélodique formée par la tierce majeure initiale : *la - do* dièse) et un dessin en notes détachées des 1ers violons et des violoncelles. Elle conduit à la reprise du thème initial (Ex. 1), chanté dans une nuance forte par les violons que doublent les hautbois.
  S'enchaîne une séquence conclusive très modulante (*si* mineur, *ré* majeur, *mi* majeur, *si* majeur), qui aboutit à la dominante du ton *(mi).*
- Le second thème (Ex. 2), en *mi* majeur, bien que plus souple et caressant, et de caractère plus lyrique, est de nature sensiblement identique au premier. Il est d'abord énoncé par les clarinettes et les bassons sur un accompagnement arpégé des Cordes, et aussitôt repris à l'octave supérieure par les flûtes et les hautbois.
- L'épisode qui suit fait appel à des éléments du premier thème (Ex. 1). Il s'ouvre sur un long crescendo expressif, soutenu par une pédale de *la* aux contrebasses et un roulement de timbale, soudain interrompu par une réminiscence du deuxième thème (Ex. 2). Les doubles croches s'espacent en un mouvement en noires égales qui apporte un moment de détente. Puis la tête du thème initial en valeurs de notes augmentées s'élève à la clarinette solo sur un discret accompagnement en arpèges des Cordes, et ramène peu à peu l'animation initiale.



(1) Haydn, Mozart et Weber, tout particulièrement.
(2) Rémi Jacobs est l'auteur notamment de l'ouvrage consacré à Mendelssohn dans la Collection *"Solfèges"* des Editions du Seuil.

MUSIQUE & CULTURE

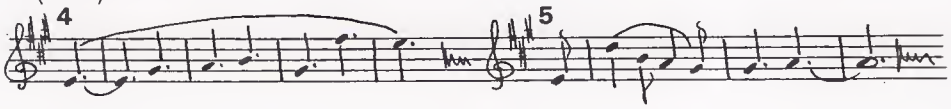
- Le premier thème (Ex. 1) revient alors en *mi* majeur, conservant l'accompagnement arpégé qui vient s'ajouter aux notes répétées des Bois et des cors. Son éclat et sa puissance sont renforcés par les appels successifs des Cuivres, ponctués par les timbales.
- Une courte coda débouche sur une barre de reprise pour une répétition intégrale de l'exposition.

DEVELOPPEMENT

- Le développement s'ouvre sur un dessin sautillant de croches détachées aux violons, qui traversera toute cette partie centrale.
- Un troisième thème (Ex. 3), en *ré* mineur, d'allure martiale et décidée, introduit un nouvel élément rythmique et généralise le staccato caractéristique du mouvement. Au fil de ses entrées successives, traitées en fugato par les Cordes (selon le schéma tout à fait classique du sujet-réponse, sujet-réponse...), ce thème gagne rapidement tout l'orchestre et donne lieu à un brillant divertissement aux nombreuses modulations (*si* mineur, *mi* mineur, *fa* dièse), émaillé de fréquentes allusions au thème initial (Ex. 1) (appels incisifs des Bois, début du thème harmonisé en *do* majeur aux violons).
- Suit un passage apaisé et rêveur, conduit par les Cordes, évoquant la tête du thème initial (Ex. 1), et laissant planer de longues tenues du hautbois.

REEXPOSITION ET CODA

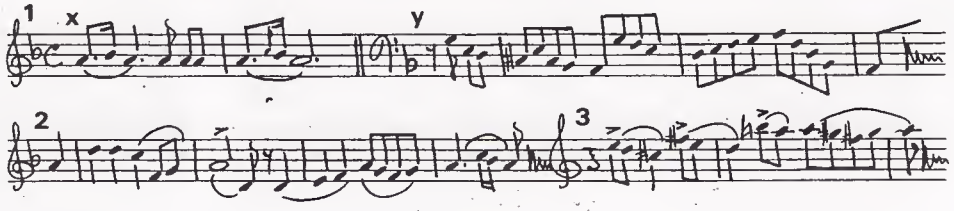
- La réexposition reprend dans la tonalité principale de *la* le premier thème (Ex. 1), puis le second (Ex. 2), confié cette fois-ci aux altos et aux violoncelles.
- Après un passage apaisé en noires ralentissant l'élan du tempo, le troisième thème (Ex. 3) est réexposé à son tour par les Bois, avant de donner lieu à un brillant développement terminal.
  Un trait brisé des 1ers violons se détachant seuls dans une soudaine nuance *piano* se prolonge en un dessin de croches légères qui vient accompagner un nouveau motif (Ex. 4), expressif et chantant, énoncé par les seconds violons.
- Le thème initial (Ex. 1) ne tarde pas à imposer sa prédominance : appels sur la tête du thème en valeurs égales et augmentées, rythme spécifique du thème repris par les basses.
- Le mouvement se termine par une coda étincelante et débridée, se distinguant par une idée mélodique (réminiscence du deuxième thème) que caractérise son intervalle de septième (Ex. 5).



Deuxième mouvement : ANDANTE CON MOTO (à *4/4*)

- L'Andante s'ouvre par deux mesures introductives présentant un motif *x* (Ex. 1), axé sur la dominante *(la)* du ton de *ré* mineur, exposé à l'unisson.
- Violoncelles et contrebasses déroulent ensuite une basse immuable en croches régulières (évoquant une basse continue à la manière de J.S. Bach) qui donne sa pulsation à l'ensemble du mouvement *(y)*.
  Sur cette trame rythmique obstinée, les hautbois, les bassons et les violons altos chantent le thème principal, en *ré* mineur (Ex. 2). C'est un choral empreint d'une certaine solennité, voire de religiosité, d'une poignante intensité expressive et qui pourrait avoir été inspirée par une cérémonie religieuse à laquelle Mendelssohn avait assisté au Vatican.
- Repris par les violons, le thème (Ex. 2) s'orne d'un subtil contrepoint aux flûtes qui vient illuminer le discours musical.
- La seconde période du thème principal, à son tour, fait l'objet d'une double exposition, enrobée elle aussi lors de la reprise par le délicieux contrechant des flûtes. Puis, le thème principal (Ex.2) réapparaît fragmentairement.
- Une transition aux Cordes s'appuie sur le motif *x* (Ex. 1) et introduit une partie médiane en mode majeur. La clarinette et la flûte se partagent un second thème (Ex. 3), longue phrase mélodieuse, annoncée précédemment par les premières notes du contrepoint des flûtes.

- L'intervention du motif *x* vient brusquement interrompre son élan et ramène le thème principal (Ex. 2), en *la* mineur, qui se développe et se transforme. Suit une nouvelle affirmation du second thème (Ex. 3), en *ré* majeur, enrichi d'une broderie.
- Le motif introductif *x* revient à présent aux violons, puis aux Bois, pour une coda qui retrouve la tonalité initiale de *ré* mineur. Sur son accompagnement régulier aux basses, le thème principal (Ex. 2) est perçu de plus en plus faiblement et finit par s'estomper aux confins du silence, laissant les violoncelles et les contrebasses achever seuls leur marche.



Troisième mouvement : CON MOTO MODERATO (à *3/4*)

Le troisième mouvement, *CON MOTO MODERATO,* vient en place du traditionnel menuet avec trio. Bien que très proche du menuet mozartien, il se situe bien dans la ligne de l'esthétique romantique avec ses appels de cors, auxquels font écho les Bois.
Ce mouvement, qui témoigne de l'élégance et du raffinement de l'écriture de Mendelssohn, est empreint de cette «atmosphère ouatée caractéristique du futur *Nocturne* du *Songe d'une nuit d'été»,* ainsi que le relève Rémi Jacobs.

Premier volet (équivalent au menuet)

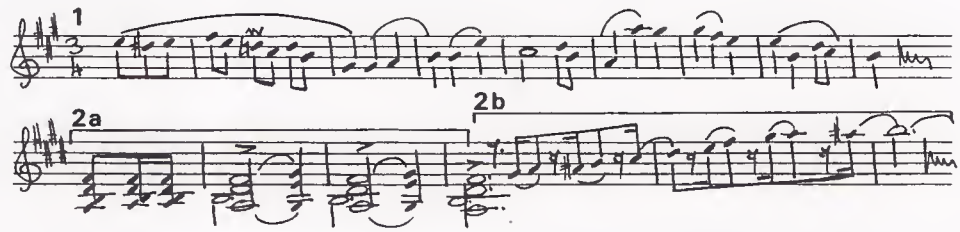
- Le premier thème (Ex. 1), d'une riche veine mélodique, déroule un chant harmonieux et souple dans la claire tonalité de *la* majeur. Son exposition par les Cordes est accompagnée par les lointains appels des cors.
- Après sa reprise, le thème prend une teinte plus lyrique. Puis il se développe généreusement, ses entrées successives en canon se faisant de plus en plus rapprochées (strette).

Deuxième volet : trio

- Le thème du trio central (Ex. 2), à la dominante du ton *(mi),* est formé de deux éléments contrastés.
  - Le premier (Ex. *2a*), plus harmonique, est martelé par les cors et les bassons.
  - Le second (Ex. *2b*) est une figure mélodique ascendante, confiée aux 1ers violons, puis à la flûte.
- Après la reprise, le premier élément *a* est largement exploité dans un dialogue Cuivres et timbales – Cordes.
  Alors que la flûte ramène le second élément *b*, prolongé par un long trille et immédiatement repris par les 1ers violons, cors et bassons imposent avec insistance l'élément *a* dans sa présentation initiale, qui revient telle une interrogation.

Troisième volet (équivalent au menuet) **et coda.**

- Amorçant la reprise du premier volet, le thème initial (Ex. 1) revient en trois entrées très rapprochées successivement aux basses (violoncelles et contrebasses), violons altos puis violons.

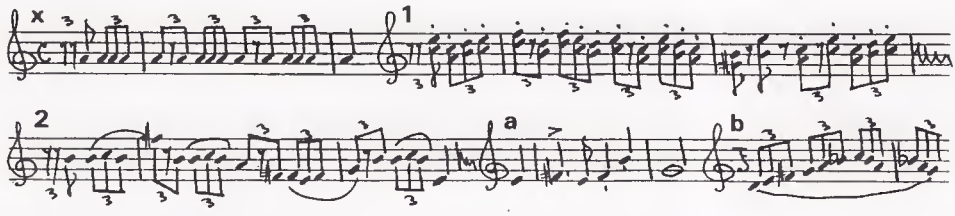


- La coda installe un dialogue animé entre l'élément *a* du second thème et la tête du premier thème, modifiée par une inflexion mélodique descendante qui lui confère un caractère conclusif. Et le mouvement se termine dans l'atmosphère délicate et mystérieuse qui avait marqué son début.

Quatrième mouvement : SALTARELLO, PRESTO (à *4/4*)

Pour le mouvement final, Mendelssohn puise aux sources du folklore italien en recourant au rythme de la saltarelle. Il en aurait noté l'idée lors de son voyage à Naples.
Ce *Presto,* qui justifierait à lui seul le titre de *Symphonie Italienne,* semble à maints égards plus proche de la tarentelle napolitaine que de la saltarelle dont il porte le nom (3). C'est une page exubérante, éblouissante de lumière et de joie, menée sur un tempo très vif.

- Après des accords détachés de tout l'orchestre affirmant la tonalité de *la* mineur, une note de *la* répétée à l'unisson installe une trépidante pédale rythmique *(x).* Son rythme fougueux est issu directement du thème de la saltarelle (Ex. 1), et constitue le canevas rythmique obstiné qui va conduire l'ensemble du mouvement.
- Le thème de la saltarelle, léger et tourbillonnant, apparaît aux flûtes dans une orchestration aérée et dynamique (Ex. 1). Il est repris à l'octave supérieure, puis passe aux violons dans la même présentation.
- Le deuxième thème (Ex. 2) apparaît après une séquence caractéristique où se mélangent les rythmes ternaires et binaires. C'est une figure de danse qui épouse fidèlement le rythme de la saltarelle initiale. Elle est énoncée par les violons à la dominante *(mi).*
- Un troisième motif *a,* très court et de caractère affirmatif, tente de s'imposer pour venir briser l'élan de la danse. Mais les 1ers violons s'interposent à chaque fois en esquissant le second thème (Ex. 2) sur un ton ironique.
- Les flûtes ramènent ensuite le thème de la saltarelle (Ex. 1) sur un accompagnement staccato des cordes, engendrant une nouvelle combinaison des valeurs binaires et ternaires. Le motif *a* revient à son tour, affirmant sa présence avec de plus en plus de force, alors que les cordes brodent un dessin rythmique issu du thème initial (Ex. 1).
- Un tutti d'orchestre énonce à l'unisson un arpège descendant de *mi* pour une cadence parfaite en *la,* qui vient clore le premier volet de ce mouvement.
- Le développement qui suit s'ouvre sur la pédale rythmique *(x)* en notes répétées *(la).* Un nouveau motif *b,* en triolets formant un dessin mélodique conjoint, vient se joindre au thème de la saltarelle (Ex. 1). Sous les formes les plus variées, il vient s'insinuer dans toutes les parties.
- Sur une longue pédale de *mi* (aux contrebasses, bassons, timbales), amorcée dans la nuance *piano,* le motif *b* surgit dans le grave, évolue, se développe progressivement en longues périodes, passe dans le registre médium puis gagne l'aigu, au fil d'un irrésistible crescendo et une animation croissante, qui finissent par ramener le tournoiement de la danse initiale (Ex. 1).
- Dans une brillante coda, la saltarelle s'impose triomphalement, entraînant tour à tour chacun de ses éléments dans son irrésistible tourbillon jusqu'à l'accord final.



(3) Il est vrai que les rapports entre les deux danses, étroitement mêlées dans ce mouvement, sont nombreux (caractère, vivacité, figures rythmiques ternaires, changements de modes entre mineur et majeur...). Et, à propos de l'utilisation des modes, nous remarquerons d'ailleurs que Mendelssohn a recours à la tonalité de *la* mineur harmonique, tout en faisant appel à plusieurs reprises au *do* dièse de *la* majeur.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

Trois Petites Liturgies de la Présence Divine

Olivier MESSIAEN (né en 1908)

Les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* participent de la « première manière » du style de Messiaen à plus d'un titre ; l'auteur y met en œuvre l'ensemble de ses particularités stylistiques, préalablement codifiées et explicitées dans son ouvrage, *Technique de mon langage musical* (1944), et y déploie l'éventail des spécificités de son langage : prédominance des rythmes et des modes « à transpositions limitées », utilisation du piano, des ondes Martenot, de la percussion métallique et de la voix, intégration de chants d'oiseaux, attrait de l'orientation et recherche d'une subtile palette de timbres, finalité religieuse du poème et de la musique.

L'œuvre a été conçue et réalisée entre le 15 novembre 1943 et le 15 mars 1944, à la suite d'une commande de Mme Denise Tual pour les « Concerts de la Pléïade ». La création eut lieu à Paris dans la salle de l'Ancien Conservatoire le 21 avril 1945, sous la direction de Roger Désormière avec, en solistes, Yvonne Loriod au piano et Ginette Martenot à l'onde, et devant un imposant parterre d'artistes.

Le succès fut immense et immédiat, mais ne manqua pas de susciter dans la presse de violentes polémiques et des critiques acerbes, attaquant indirectement la musique par le biais du texte philosophique et littéraire. En effet, pour la première fois et de façon définitive, l'attention du monde musical et surtout du grand public, avait été attirée sur Messiaen, dont cet ouvrage donnait une sorte de résumé des préoccupations esthétiques, musicales et métaphysiques. S'inscrivant dans le sillage de *Pelléas et Mélisande* et du *Sacre du Printemps,* les *Trois Petites Liturgies* atteignent à un sommet de toute l'œuvre de Messiaen, à une époque où le maître commence à affirmer un style aussi libre que riche, se détachant des syntaxes classiques afin d'en mieux faire la synthèse.

« La musique des *Trois Petites Liturgies* est avant tout une musique de couleurs, écrit Messiaen. Les *modes* que j'y utilise sont des couleurs harmoniques. Leur juxtaposition et leur superposition donnent : des bleus, des rouges, des bleus rayés de rouge, des mauves et des gris tachés d'orangé, des bleus cloutés de vert et cerclés d'or, la pourpre d'hyacinthe, le violet, et la rutilance des pierres précieuses : rubis, saphir, émeraude, améthyste — tout cela en draperies, en vagues, en tournoiements, en spirales, en mouvements entremêlés. Il faut y ajouter mes recherches rythmiques : rythmes non-rétrogradables, canons rythmiques, emploi des *décî-tâlas* des Indes antiques — et aussi le percutant du piano, du vibraphone et du célesta (qui évoque le « *gamelang* » de Bali et de Java) ; les rythmes et les timbres choisis accentuent encore les couleurs et leurs mouvements ».

Le poème, conçu en même temps que la musique, « rimé et rythmé comme elle », a été écrit par le compositeur lui-même. « Il n'a aucune prétention littéraire, écrit encore Messiaen. Et malgré son apparence surréaliste — j'étais à l'époque grand lecteur de Paul Eluard et Pierre Reverdy — il énonce des vérités théologiques avec des termes humblement empruntés à l'Ecriture Sainte. L'idée principale étant la Présence Divine, les trois parties sont dédiées à trois « genres » de Présence.

La première partie : *Antienne de la Conversation intérieure,* est dédiée à Dieu présent en nous. La deuxième partie: *Séquence du Verbe, Cantique Divin,* est dédiée à Dieu présent en lui-même. La troisième partie : *Psalmodie de l'Ubiquité par amour,* est dédiée à Dieu présent en toutes choses. Ces notions inexprimables ne sont pas exprimées — elles restent dans l'ordre d'un éblouissement de couleurs... »

La matière sonore — insolite — est faite des instruments et des timbres suivants : célesta, vibraphone, maracas, cymbale chinoise, tam-tam, chœur de 18 voix de femmes à l'unisson, piano solo, onde Martenot solo, ensemble de cordes.

I. ANTIENNE DE LA CONVERSATION INTERIEURE

Cette première partie est construite sur la forme-lied A B A', comportant **l'antienne,** véritable refrain encadrant le volet central, la **psalmodie,** série de couplets qui, tels des versets de psaume, présentent des paroles différentes sur une même musique et le retour de **l'antienne.**

versets de psaume, présentent des paroles différentes sur une même musique, et le retour

A L'*Antienne* débute d'emblée ; elle consiste en une triple invocation, chacune d'elle étant elle-même articulée en trois éléments, comme dans la structure du *Kyrie* liturgique. La coda, une double cadence plagale est interrompue par un chant de l'alouette, au piano. Notons que les chants d'oiseaux qui émaillent les deux sections extrêmes (**A-A'**) au piano, puis au célesta, sont stylisés ; on reconnaît cependant le merle noir, la fauvette des jardins, le pinson, le rossignol.

B L'importante partie centrale s'articule comme suit : *couplet - couplet - refrain,* ce groupe tripartite apparaissant quatre fois. Elle est axée d'une part sur la ponctuation régulière de la quarte augmentée du piano et d'autre part sur la mélodie principale du chœur, psalmodie avec vocalises, à laquelle revient une fonction structurelle essentielle. Celle-ci est complétée par un solo de violon avec neumes de plain-chant, dont les arabesques enrobent la mélodie principale, et un solo d'onde Martenot utilisant un timbre de clarinette d'Orient.

Le refrain est caractéristique par son canon rythmique avec l'ajout du point : entre le

vibraphone et la main droite du piano, d'une part, et les pizzicati des cordes, les maracas et la main gauche du piano d'autre part.

A' Finalement, l'antienne initiale est reprise, identique à son modèle, à l'exception d'un contre-chant de célesta s'ajoutant au chant d'oiseau du piano. Il est formé de variations, à rythme différent, sur une formule mélodique immuable dont les sons se voient groupés en cellules variables, avec de fréquentes reprises. On décèle ici l'influence de la série schoenbergienne, mais encore très mitigée.

II. SEQUENCE DU VERBE, CANTIQUE DIVIN

Morceau rapide, de caractère essentiellement mélodique, dont Messiaen a voulu faire le sommet de l'œuvre en lui conférant une allure populaire et triomphale, la seconde liturgie adopte une forme strophique à variations, alternant refrain et couplets.

- Le refrain est un thème pentatonique repris trois fois, en *la majeur,* sans être harmonisé.

« La quatrième occurrence du refrain a un léger soutien harmonique au piano qui met en relief le triton *mib-la.* Le cinquième retour du refrain donne enfin une harmonisation véritable, dans un tempo très lent, où l'on repère facilement les enchaînements traditionnels derrière les accords du mode *2/2* » (Serge Gut).

« La ligne mélodique du chœur, très simple et frappante, contient deux particularités rythmiques : le *3/8* et le *3/16* (trois longues et trois brèves juxtaposées) — la chute rythmique amortie par la pénultième pointée » (O. Messiaen).

- Les couplets sont au nombre de quatre, le premier étant repris après le troisième.

Le premier rappelle le début de l'Evangile de Saint-Jean (« *Le verbe était en Dieu. Et le verbe était Dieu* ») ; le second évoque le Verbe, émanation du Père ; le troisième traite de l'Incarnation et de la présence divine après la Résurrection. De plus, chaque couplet se termine sur la notion essentielle : l'Amour.

« Tout l'intérêt de la pièce, note l'auteur, réside dans les variations orchestrales. Le piano a une importance extrême : traité en grappes d'accords, en groupes fusées, en effets de cloches, en percussions graves, il domine toute l'orchestration. On remarquera vers la fin de la pièce l'Onde Martenot fortissimo qui plane au-dessus du chœur, et l'utilisation des cordes en accords trillés, dont le poudroiement soutient le « *gamelang* » Balinais et les articulations du célesta, du vibraphone et du piano ».

III. PSALMODIE DE L'UBIQUITE DE L'AMOUR

« C'est un enchevêtrement musical évoquant *toutes choses,* l'homme et la planète, l'insecte et la montagne, les océans et les étoiles, les cellules et le sang, les couleurs de l'arc-en-ciel et les qualités des corps glorieux. Le musicien s'évade du Temps, et l'ouvrage se termine dans un ravissement extatique » (Claude Rostand).

Une fois encore, Messiaen utilise la forme-lied, établie sur la succession A A B B... etc. L'ensemble se présente en six strophes, dont les quatre premières sont bâties sur le même modèle : psalmodie parlée - déclamation chantée - refrain mélodique.

- **Strophe 1 :** D'entrée, Messiaen établit trois plans sonores qui sont maintenus pendant toute la psalmodie parlée :
  - — au célesta : organum à la quarte en descente puis remontée chromatique avec un rythme constant d'anapeste ;
  - — aux cordes et aux maracas : ostinato rythmique ;
  - — au piano : série dodécaphonique constamment répétée sur un modèle rythmique permanent, avec des décrochages de hauteur d'octave.

  Toute la déclamation chantée, d'écriture unique monodique, est basée sur « la répétition d'un ostinato de dix croches se divisant en deux moitiés, dont la deuxième est l'inverse de la première par rapport à l'axe central *sol dièse* » (S. Gut). La troisième section reprend, avec quelques variantes, le troisième refrain de la seconde petite liturgie.
- **Strophe 2 :** Reprise quasi-intégrale de la musique de la première strophe.
- **Strophe 3 :** Pour la section **a**, seul le plan sonore *2* est conservé aux cordes graves et aux maracas. La section **b** est harmonisée. Les cordes graves et la main gauche du piano conservent la même formule mélodique (chantée par le chœur), tandis que la main droite du piano reprend la série dodécaphonique initiale pour la prolonger en *mode 7/2.* Le refrain (section **c**) est transposé à la tierce majeure supérieure.
- **Strophe 4 :** Reprise presque intégrale de la strophe précédente, avec toutefois une transposition à la tierce majeure inférieure du refrain.
- **Strophe 5 :** Conformément à l'enthousiasme exubérant du texte, la psalmodie s'intensifie et subit un processus de développement rare chez Messiaen.

  Son idée fondamentale est ici de superposer trois éléments tirés des trois sections de la première strophe.
- **Strophe 6 :** « Après le paroxysme qui la précède, cette dernière strophe, de tempo très lent, représente un état de détente et de repos propre à une conclusion à la fois *infiniment tendre* et de grande intériorité de sentiment.

  Toute la strophe est une sorte d'amplification du refrain des quatre premières strophes et se divise en trois parties semblables » (S. Gut).

  Notons l'emploi très poétique de l'onde Martenot avec son timbre « onde et espace » et son timbre « métallique », qui étaient utilisés à l'époque pour la première fois.

  Enfin, précédant l'affirmation de l'accord de tonique qui conclue l'œuvre, Messiaen reprend toutes les six strophes avec une grande fidélité, seule l'orchestration apportant quelques enrichissements de détail.

Discographie : Y. Loriod, J. Loriod, Ens. vocal et Orch. RTF, Couraud **ERA** - STU 70.200

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

Quatuor pour la fin du Temps

pour piano, clarinette en sib, violoncelle et piano

Olivier MESSIAEN
(né en 1908)

« Je vis un ange plein de force, descendant du ciel, revêtu d'une nuée, ayant un arc-en-ciel sur la tête. Son visage était comme le soleil, ses pieds comme des colonnes de feu. Il posa son pied droit sur la mer, son pied gauche sur la terre, et, se tenant debout sur la mer et sur la terre, il leva la main vers le ciel et jura par Celui qui vit dans les siècles des siècles, disant : Il n'y aura plus de Temps; mais au jour de la trompette du septième ange, le mystère de Dieu se consommera» (Apocalypse de saint Jean, chapitre X).

«Conçu et écrit pendant ma captivité, explique Messiaen, le *Quatuor pour la fin du Temps* fut donné en première audition au Stalag VIII A à Görlitz le 15 janvier 1941, par Jean le Boulaire (violoniste), Henri Akoka (clarinettiste), Etienne Pasquier (violoncelliste), et moi-même au piano. Il a été directement inspiré par cette citation de l'Apocalypse. Son langage musical est essentiellement immatériel, spirituel, catholique. Des modes, réalisant mélodiquement et harmoniquement une sorte d'ubiquité tonale, y contribuent puissamment à éloigner le temporel. (Tout ceci restant essai et balbutiement, si l'on songe à la grandeur écrasante du sujet !)».
«Mon Quatuor, ajoute Messiaen, comporte huit mouvements. Pourquoi ? Sept est le nombre parfait, la création de six jours sanctifiée par le sabbat divin ; le sept de ce repos se prolonge dans l'éternité et devient le huit de la lumière indéfectible de l'inaltérable paix.

I - Liturgie de Cristal (violon - clarinette - violoncelle - piano)

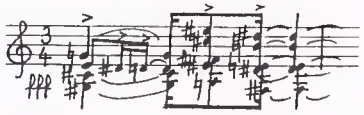
«Vers 5 heures du matin, un oiseau soliste improvise, entouré de poussières sonores, d'un halo d'harmoniques perdus très haut dans les arbres.» (Messiaen)
Chacune des quatre parties instrumentales évolue ici indépendamment des autres, tant rythmiquement qu'harmoniquement :
- les cinq premières mesures du piano exposent un fragment rythmique (sur trois rythmes hindous), neuf fois répété dans sa totalité jusqu'à la fin du mouvement : c'est une pédale rythmique.
- le violoncelle joue en notes harmoniques sur deux cellules rythmiques non rétrogradables (1), et redites tout au long du mouvement :

Ex 1

- le violon dans l'aigu exécute des motifs semblables à ceux d'un chant d'oiseau ;
- la clarinette, soliste, joue à la manière d'un merle ou d'un rossignol improvisant. C'est la première fois qu'apparaît chez Messiaen le «style oiseau», abondamment travaillé et développé par la suite dans son oeuvre.

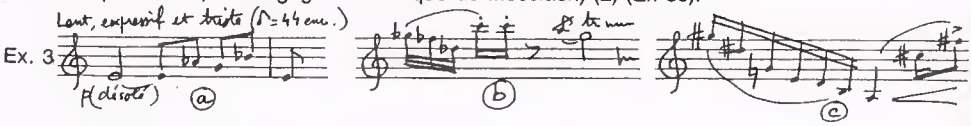
II - Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps (violon - clarinette - violoncelle - piano)

Messiaen explique dans la préface de l'oeuvre : «La 1ère et la 3ème partie (très courtes) évoquent la puissance de cet ange fort, coiffé d'arc-en-ciel et revêtu de nuée, qui pose un pied sur la mer et un pied sur la terre. Le «milieu», ce sont les harmonies impalpables du ciel. Au piano, cascades douces d'accords bleu-orange, entourant de leur carillon lointain la mélopée quasi plain-chantesque des violon et violoncelle.» (Cette partie centrale symbolise la vocalise de l'Ange elle-même).
Notons que l'idée thématique exposée au piano (Ex 2) sera reprise dans le septième mouvement.

Ex. 2

III - Abîme des oiseaux (clarinette seule)

«L'abîme, c'est le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes. Les oiseaux, c'est le contraire du Temps; c'est notre désir de lumière, d'étoiles, d'arcs-en-ciel et de jubilantes vocalises !»
On retrouve ici nombre de tournures mélodiques chères à Messiaen :
- mes. 1, une citation de «Boris Godounov» (Ex 3a)
- mes. 13 et 14, un motif de type «oiseau» (Ex 3b)
- mes. 15 on entend, mélodiquement, tous les sons de l'accord sur dominante (caractéristique, entre beaucoup d'autres, du langage harmonique de Messiaen) (2) (Ex 3c).

Ex. 3

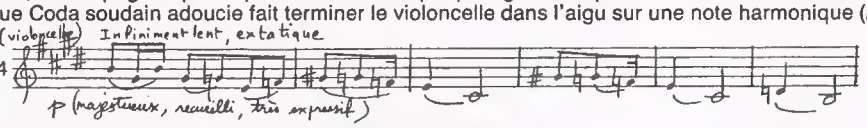


IV - Intermède (violon - clarinette - violoncelle)

Ce Scherzo, «de caractère plus extérieur que les autres mouvements», se rattache à eux, cependant, par quelques rappels et "prémonitions" mélodiques, arpège de l'«accord sur dominante» à la clarinette, thème de la 6e pièce, notes du Merle noir entendues dans le 1er mouvement.
A- 1er volet de caractère allant et gai, avec quelques chants d'oiseaux (clarinette).
B- Section plus mélodique, comprenant les citations d'autres morceaux du quatuor.
A'- Reprise libre du début. La fin est en pizzicato et en trilles.

V - Louange à l'Eternité de Jésus (violoncelle - piano)

Ce mouvement, «infiniment lent, extatique» est la transcription, en mi Majeur, d'un fragment de *la Fête des Belles eaux*, pour 6 Ondes Martenot, composée en 1937.
«Majestueusement, la mélodie [confiée au violoncelle] s'étale, en une sorte de lointain tendre et souverain», accompagnée par le piano en accords plaqués graves. Après un immense crescendo, la longue Coda soudain adoucie fait terminer le violoncelle dans l'aigu sur une note harmonique (*mi*).

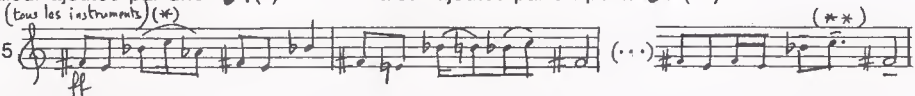
Ex. 4 

VI - Danse de la fureur, pour les sept trompettes (violon - clarinette - violoncelle - piano)

«Rythmiquement, le morceau le plus caractéristique de la série. Les quatre instruments à l'unisson affectent des allures de gongs et trompettes (les six premières trompettes de l'Apocalypse, suivies de catastrophes diverses, la trompette du septième ange annonçant la consommation du mystère de Dieu.)» [...] «Musique de pierre, formidable granit sonore ; irrésistible mouvement d'acier, d'énormes blocs de fureur pourpre, d'ivresse glacée.»

- Dans le thème, exposé fortissimo, Messiaen emploie la valeur ajoutée (Ex 5) :

- Valeur ajoutée par une (*) - Valeur ajoutée par un point (**)

Ex 5 

- Sur un pianissimo inattendu, une seconde section fait entendre une succession de rythmes non rétrogradables (1) :

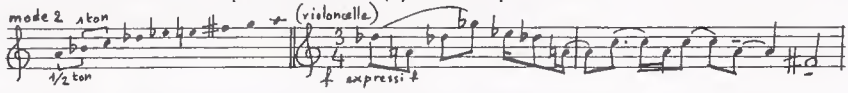
Ex 6

- Ensuite, le thème en valeurs égales alterne avec le rythme traité en augmentation (3) et en diminution (3).
- Ecoutons, vers la fin du morceau, «le terrible fortissimo du thème par augmentation et changement de registre de toutes ses notes».

VII - Fouillis d'arc-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps
(violon - clarinette - violoncelle - piano).

Ce mouvement se compose de sept sections, qui présentent alternativement deux idées thématiques et leurs variations, suivies d'une coda.

1. Le premier thème, mélodique, exposé au violoncelle accompagné du piano dans l'aigu, est écrit dans le second mode à transposition limitée (2) : Il est repris successivement sur fa et sur mi b.

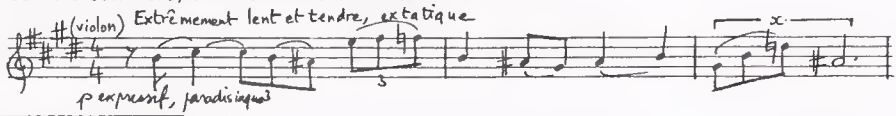
Ex 7 

2. Le second thème, rythmique (et déjà entendu dans le 2e mouvement) est donné fortissimo aux quatre instruments (Ex 2). (Notons l'imitation d'un effet d'Onde Martenot au violoncelle.)
3. Le premier thème est réexposé, avec un contrechant en gammes à la clarinette.
4. Développement du second thème, avec notamment des accords provenant du 2ème mouvement.
5. Variation du 1er thème, entendu à la clarinette, et accompagné des 3 autres instruments.
6. Développement complexe où se mêlent : - la 2ème partie du second thème au piano; - le début du 1er thème au violon ; - un rappel de la *Danse de la fureur,* en valeurs égales, à la clarinette.
7. Variation du premier thème, énoncé fortissimo aux violon, clarinette, violoncelle trillés, sur des arpèges au piano.
8. Coda reprenant le second thème avec une vigueur accrue.

VIII - Louange à l'immortalité de Jésus (violon - piano).

Cette ultime pièce est issue du second volet du *dyptique pour orgue* de 1930.
- le thème, expressif et lent, exposé par le violon et accompagné par le piano en accords graves (Ex 8), est repris, 4ème mesure, 1 ton plus bas. De la mesure 7 à 15, un premier commentaire de ce thème est basé entièrement sur la cellule x (voir Ex 8)
- mes. 16, double réexposition du thème, comme au début.
- mes. 22, second commentaire du thème et longue ascension sur le *mi* aigu au violon.

De caractère extatique, cette seconde louange fait pendant au solo de violoncelle du cinquième mouvement. «Sa lente montée vers l'extrême aigu, c'est l'ascension de l'homme vers son Dieu, de l'enfant de Dieu vers son Père, de la créature divinisée vers le Paradis».

Ex 8 

(1) *Rythme non rétrogradable :* Groupe rythmique dont la lecture est identique de gauche à droite et de droite à gauche, comme dans l'Ex.1.
(2) cf. fiche technique *Le langage musical de Messiaen.*
(3) *augmentation :* le thème est joué en valeurs plus longues.
diminution : le thème est joué en valeurs plus courtes.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

Trois Petites Liturgies de la Présence Divine

Olivier MESSIAEN (né en 1908)

Les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* participent de la « première manière » du style de Messiaen à plus d'un titre ; l'auteur y met en œuvre l'ensemble de ses particularités stylistiques, préalablement codifiées et explicitées dans son ouvrage, *Technique de mon langage musical* (1944), et y déploie l'éventail des spécificités de son langage : prédominance des rythmes et des modes « à transpositions limitées », utilisation du piano, des ondes Martenot, de la percussion métallique et de la voix, intégration de chants d'oiseaux, attrait de l'orientation et recherche d'une subtile palette de timbres, finalité religieuse du poème et de la musique.

L'œuvre a été conçue et réalisée entre le 15 novembre 1943 et le 15 mars 1944, à la suite d'une commande de Mme Denise Tual pour les « Concerts de la Pléïade ». La création eut lieu à Paris dans la salle de l'Ancien Conservatoire le 21 avril 1945, sous la direction de Roger Désormière avec, en solistes, Yvonne Loriod au piano et Ginette Martenot à l'onde, et devant un imposant parterre d'artistes.

Le succès fut immense et immédiat, mais ne manqua pas de susciter dans la presse de violentes polémiques et des critiques acerbes, attaquant indirectement la musique par le biais du texte philosophique et littéraire. En effet, pour la première fois et de façon définitive, l'attention du monde musical et surtout du grand public, avait été attirée sur Messiaen, dont cet ouvrage donnait une sorte de résumé des préoccupations esthétiques, musicales et métaphysiques. S'inscrivant dans le sillage de *Pelléas et Mélisande* et du *Sacre du Printemps*, les *Trois Petites Liturgies* atteignent à un sommet de toute l'œuvre de Messiaen, à une époque où le maître commence à affirmer un style aussi libre que riche, se détachant des syntaxes classiques afin d'en mieux faire la synthèse.

« La musique des *Trois Petites Liturgies* est avant tout une musique de couleurs, écrit Messiaen. Les *modes* que j'y utilise sont des couleurs harmoniques. Leur juxtaposition et leur superposition donnent : des bleus, des rouges, des bleus rayés de rouge, des mauves et des gris tachés d'orangé, des bleus cloutés de vert et cerclés d'or, la pourpre d'hyacinthe, le violet, et la rutilance des pierres précieuses : rubis, saphir, émeraude, améthyste — tout cela en draperies, en vagues, en tournoiements, en spirales, en mouvements entremêlés. Il faut y ajouter mes recherches rythmiques : rythmes non-rétrogradables, canons rythmiques, emploi des *décî-tâlas* des Indes antiques — et aussi le percutant du piano, du vibraphone et du célesta (qui évoque le *« gamelang »* de Bali et de Java) ; les rythmes et les timbres choisis accentuent encore les couleurs et leurs mouvements ».

Le poème, conçu en même temps que la musique, « rimé et rythmé comme elle », a été écrit par le compositeur lui-même. « Il n'a aucune prétention littéraire, écrit encore Messiaen. Et malgré son apparence surréaliste — j'étais à l'époque grand lecteur de Paul Eluard et Pierre Reverdy — il énonce des vérités théologiques avec des termes humblement empruntés à l'Ecriture Sainte. L'idée principale étant la Présence Divine, les trois parties sont dédiées à trois « genres » de Présence.

La première partie : *Antienne de la Conversation intérieure,* est dédiée à Dieu présent en nous. La deuxième partie: *Séquence du Verbe, Cantique Divin,* est dédiée à Dieu présent en lui-même. La troisième partie : *Psalmodie de l'Ubiquité par amour,* est dédiée à Dieu présent en toutes choses. Ces notions inexprimables ne sont pas exprimées — elles restent dans l'ordre d'un éblouissement de couleurs... »

La matière sonore — insolite — est faite des instruments et des timbres suivants : célesta, vibraphone, maracas, cymbale chinoise, tam-tam, chœur de 18 voix de femmes à l'unisson, piano solo, onde Martenot solo, ensemble de cordes.

I. ANTIENNE DE LA CONVERSATION INTERIEURE

Cette première partie est construite sur la forme-lied A B A', comportant **l'antienne,** véritable refrain encadrant le volet central, la **psalmodie**, série de couplets qui, tels des versets de psaume, présentent des paroles différentes sur une même musique et le retour de **l'antienne.**

A L'**Antienne** débute d'emblée ; elle consiste en une triple invocation, chacune d'elle étant elle-même articulée en trois éléments, comme dans la structure du *Kyrie* liturgique. La coda, une double cadence plagale est interrompue par un chant de l'alouette, au piano. Notons que les chants d'oiseaux qui émaillent les deux sections extrêmes (**A-A'**) au piano, puis au célesta, sont stylisés ; on reconnaît cependant le merle noir, la fauvette des jardins, le pinson, le rossignol.

B L'importante partie centrale s'articule comme suit : *couplet - couplet - refrain,* ce groupe tripartite apparaissant quatre fois. Elle est axée d'une part sur la ponctuation régulière de la quarte augmentée du piano et d'autre part sur la mélodie principale du chœur, psalmodie avec vocalises, à laquelle revient une fonction structurelle essentielle. Celle-ci est complétée par un solo de violon avec neumes de plain-chant, dont les arabesques enrobent la mélodie principale, et un solo d'onde Martenot utilisant un timbre de clarinette d'Orient.

Le refrain est caractéristique par son canon rythmique avec l'ajout du point : entre le

vibraphone et la main droite du piano, d'une part, et les pizzicati des cordes, les maracas et la main gauche du piano d'autre part.

A' Finalement, l'antienne initiale est reprise, identique à son modèle, à l'exception d'un contre-chant de célesta s'ajoutant au chant d'oiseau du piano. Il est formé de variations, à rythme différent, sur une formule mélodique immuable dont les sons se voient groupés en cellules variables, avec de fréquentes reprises. On décèle ici l'influence de la série schoenbergienne, mais encore très mitigée.

II. SEQUENCE DU VERBE, CANTIQUE DIVIN

Morceau rapide, de caractère essentiellement mélodique, dont Messiaen a voulu faire le sommet de l'œuvre en lui conférant une allure populaire et triomphale, la seconde liturgie adopte une forme strophique à variations, alternant refrain et couplets.

- Le refrain est un thème pentatonique repris trois fois, en *la majeur,* sans être harmonisé. « La quatrième occurrence du refrain a un léger soutien harmonique au piano qui met en relief le triton *mib-la.* Le cinquième retour du refrain donne enfin une harmonisation véritable, dans un tempo très lent, où l'on repère facilement les enchaînements traditionnels derrière les accords du mode *2/2* » (Serge Gut).

« La ligne mélodique du chœur, très simple et frappante, contient deux particularités rythmiques : le *3/8* et le *3/16* (trois longues et trois brèves juxtaposées) — la chute rythmique amortie par la pénultième pointée » (O. Messiaen).

- Les couplets sont au nombre de quatre, le premier étant repris après le troisième. Le premier rappelle le début de l'Evangile de Saint-Jean (« *Le verbe était en Dieu. Et le verbe était Dieu* ») ; le second évoque le Verbe, émanation du Père ; le troisième traite de l'Incarnation et de la présence divine après la Résurrection. De plus, chaque couplet se termine sur la notion essentielle : l'Amour.

« Tout l'intérêt de la pièce, note l'auteur, réside dans les variations orchestrales. Le piano a une importance extrême : traité en grappes d'accords, en groupes fusées, en effets de cloches, en percussions graves, il domine toute l'orchestration. On remarquera vers la fin de la pièce l'Onde Martenot fortissimo qui plane au-dessus du chœur, et l'utilisation des cordes en accords trillés, dont le poudroiement soutient le « *gamelang* » Balinais et les articulations du célesta, du vibraphone et du piano ».

III. PSALMODIE DE L'UBIQUITE DE L'AMOUR

« C'est un enchevêtrement musical évoquant *toutes choses,* l'homme et la planète, l'insecte et la montagne, les océans et les étoiles, les cellules et le sang, les couleurs de l'arc-en-ciel et les qualités des corps glorieux. Le musicien s'évade du Temps, et l'ouvrage se termine dans un ravissement extatique » (Claude Rostand).

Une fois encore, Messiaen utilise la forme-lied, établie sur la succession A A B B... etc. L'ensemble se présente en six strophes, dont les quatre premières sont bâties sur le même modèle : psalmodie parlée - déclamation chantée - refrain mélodique.

- **Strophe 1 :** D'entrée, Messiaen établit trois plans sonores qui sont maintenus pendant toute la psalmodie parlée :
  - — au célesta : organum à la quarte en descente puis remontée chromatique avec un rythme constant d'anapeste ;
  - — aux cordes et aux maracas : ostinato rythmique ;
  - — au piano : série dodécaphonique constamment répétée sur un modèle rythmique permanent, avec des décrochages de hauteur d'octave.

  Toute la déclamation chantée, d'écriture unique monodique, est basée sur « la répétition d'un ostinato de dix croches se divisant en deux moitiés, dont la deuxième est l'inverse de la première par rapport à l'axe central *sol dièse* » (S. Gut). La troisième section reprend, avec quelques variantes, le troisième refrain de la seconde petite liturgie.
- **Strophe 2 :** Reprise quasi-intégrale de la musique de la première strophe.
- **Strophe 3 :** Pour la section **a**, seul le plan sonore *2* est conservé aux cordes graves et aux maracas. La section **b** est harmonisée. Les cordes graves et la main gauche du piano conservent la même formule mélodique (chantée par le chœur), tandis que la main droite du piano reprend la série dodécaphonique initiale pour la prolonger en *mode 7/2.* Le refrain (section **c**) est transposé à la tierce majeure supérieure.
- **Strophe 4 :** Reprise presque intégrale de la strophe précédente, avec toutefois une transposition à la tierce majeure inférieure du refrain.
- **Strophe 5 :** Conformément à l'enthousiasme exubérant du texte, la psalmodie s'intensifie et subit un processus de développement rare chez Messiaen.

  Son idée fondamentale est ici de superposer trois éléments tirés des trois sections de la première strophe.
- **Strophe 6 :** « Après le paroxysme qui la précède, cette dernière strophe, de tempo très lent, représente un état de détente et de repos propre à une conclusion à la fois *infiniment tendre* et de grande intériorité de sentiment.

  Toute la strophe est une sorte d'amplification du refrain des quatre premières strophes et se divise en trois parties semblables » (S. Gut).

  Notons l'emploi très poétique de l'onde Martenot avec son timbre « onde et espace » et son timbre « métallique », qui étaient utilisés à l'époque pour la première fois.

  Enfin, précédant l'affirmation de l'accord de tonique qui conclue l'œuvre, Messiaen reprend toutes les six strophes avec une grande fidélité, seule l'orchestration apportant quelques enrichissements de détail.

Discographie : Y. Loriod, J. Loriod, Ens. vocal et Orch. RTF, Couraud **ERA** - STU 70.200

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

SUITE PROVENCALE pour orchestre

Partition : Ed. Salabert, Paris

Darius MILHAUD (1892-1974)

En 1936, Darius Milhaud répond à la commande d'une musique de scène pour le théâtre antique d'Orange à l'occasion du neuvième centenaire du troubadour Bertran de Born. Milhaud en réunit et adapte ensuite les différents extraits pour en faire la *Suite provençale* pour orchestre.

L'oeuvre comprend huit morceaux habilement contrastés, dans l'esprit et la forme générale de la suite de danses classique française. Mais elle se veut avant tout provençale par l'expression musicale et la couleur sonore. Le compositeur y reprend des thèmes de Campra (originaire d'Aix-en-Provence comme lui) et des thèmes provençaux anciens.

L'orchestration met en relief vents et percussion, notamment les petites flûtes, la petite clarinette (qui évoquent le *galoubet* provençal), le tambour de basque et le tambourin provençal. En dehors d'une importante batterie de percussions, la composition de l'orchestre reste globalement classique. Le classicisme régit également la forme, l'esprit et l'écriture de chaque pièce, si ce n'est que Milhaud fait appel à la *polytonalité* (1). (Notons que le compositeur ne place jamais d'altérations à la clef). Pour Paul Collaer, biographe de Milhaud, ''rythmes, couleurs, sonorités y sont d'un style classique qui correspond à la mentalité provençale''.

— I (Animé) —

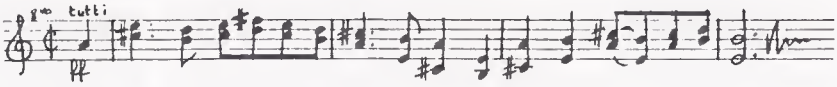
Le morceau d'ouverture constitue une splendide et impressionnante entrée en matière. Il adopte une forme refrain – couplets **A B A B A** : un refrain **A** en fanfare, soutenu par un *ostinato* rythmique, alterne avec un couplet **B** au dessin mélodique plus souple, en canon entre deux groupes d'instruments.

A : Le refrain **a1** s'élance joyeusement et *fortissimo,* ensoleillé des couleurs de tout l'orchestre (Ex 1). Son rythme décidé est celui d'une danse à la fois noble et vive, qui s'accompagne du déhanchement d'un rythme obstiné aux instruments graves et aux percussions:

Le refrain est en *la* majeur tandis que les instruments graves répètent inlassablement un accord de *ré* majeur : exemple caractéristique de la polytonalité (1) chère à Milhaud.

a1

Ex 1

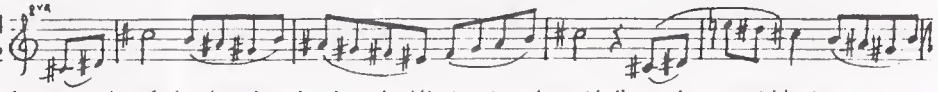


Une seconde phrase **a2** lui répond dans le même esprit de joyeuse véhémence et ramène le thème **a1,** cette fois en *fa dièse* majeur.

B : Le couplet enchaîne aussitôt, en canon entre un groupe aigu et un groupe grave (sans percussion), sur un thème **b1** ondoyant en tierces mais toujours fortement déclamé (Ex 2). Une fanfare **b2** lui répond (trompettes, cordes, timbales), conclue par une phrase ascendante des bois.

b1

Ex 2



A : Le retour du refrain, dans la splendeur du début, est agrémenté d'une réponse stridente en canon de la petite flûte.

B : Le couplet revient une tierce plus haut, encore plus brillant.

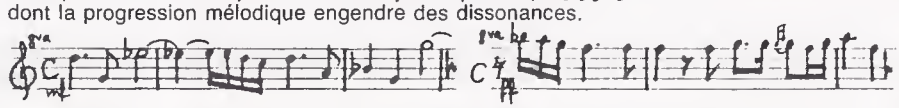
A : Cette fois, le refrain est introduit par la phrase **a2,** en *la* majeur, donnée elle aussi en canon. Le thème **a1** vient conclure la pièce, couronné par les trilles des flûtes et de la petite clarinette, et se termine en apothéose carillonnante.

— II (Très modéré) —

La brève seconde pièce renoue avec le moule ancien de l'ouverture française à la manière de Lully ou de Campra, dans sa forme binaire **A** *(Lent)* – **B** *(Vif).* Cependant, l'habituelle noblesse aristocratique du premier volet prend ici une dimension tragique, avec laquelle contrastent agréablement la légèreté et l'aisance mélodique du second volet.

A : • La 1ère partie présente une phrase lente et majestueuse en *sol* mineur en rythmes pointés et gammes de doubles croches au caractère théâtral (Ex 3). Le sentiment tragique est renforcé par un *ostinato* implacable sur le rythme provençal aux voix intermédiaires et dont la progression mélodique engendre des dissonances.

Ex 3



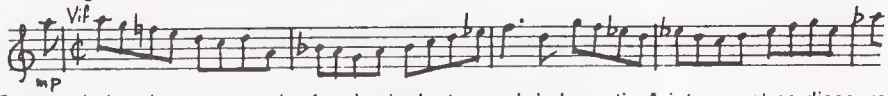
(1) *polytonalité* : technique de composition qui consiste à juxtaposer des mélodies et des harmonies appartenant à des tonalités différentes.

MUSIQUE & CULTURE

- La coda *C* (Ex 3) fait revenir *fortissimo* la petite flûte et la flûte, se joignant aux trompettes et violons et auxquels répondent la batterie, les autres cuivres et les cordes. Les dissonances, très crues, provoquent une tension harmonique extrême qui se résoud sur l'accord de dominante (*ré*.majeur) marqué par un coup de cymbale. (Ce motif *C* sera réentendu dans la 6e pièce, scellant ainsi l'unité de la *Suite provençale* autour de l'ouverture française).

B : • Soudain, comme par enchantement, bois et cordes se lancent en une joyeuse poursuite. Flûtes et clarinettes y rivalisent de brio avec les violons, tandis que bassons, cors et cordes graves soulignent la danse avec bonhomie et virtuosité.

Ex 4



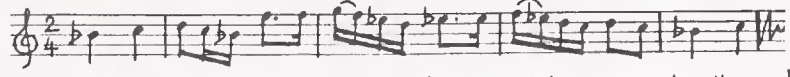
- Sans variation de tempo, un bref mais cinglant rappel de la partie **A** interrompt ce discours charmant, en 2 mesures *forte* s'enchaînant à la conclusion.
- Celle-ci conserve la nuance très forte et le *tutti* pour reprendre la danse, accentuée par le rythme ♩ ♫ ♩ ♫ à la batterie, et conclut en crescendo.

— III (Modéré) —

La 3e pièce revêt l'allure gaie et pimpante d'une marche populaire de rythme binaire ; en même temps, elle s'inspire de l'esprit du Rondeau français du temps de Campra. Sa forme générale est cependant beaucoup moins régulière que celle d'un Rondeau classique, juxtaposant plusieurs motifs apparentés, dont un refrain, dans le cadre général d'une forme ternaire dissymétrique : **A (a1 b c d a2) – B(e) – A'(a3).** La tonalité progresse par paliers de *sib* majeur à *si* majeur.

A : • Le refrain **a1** nous invite à danser avec une tranquille assurance au son des petites flûtes, des hautbois et des violons, soutenus en contretemps par les bassons, les cordes graves et la batterie, tandis que les timbales marquent la tonique et la dominante sur les temps. (Cet accompagnement se poursuit jusqu'à la fin de la partie **A**) :

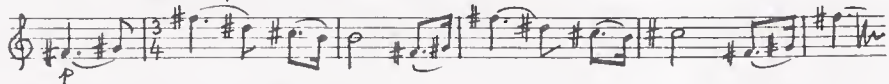
Ex 5



- Un motif **b**, en *fa* majeur, nous propose un changement de pas, avec le rythme ♩♫ ♩ et l'entrée des cors.
- Le 3e motif **c** est une fringante petite fanfare *forte*, en *do* majeur, soulignée par l'intervention des trombones.
- Soudainement, nous voici en *mi* majeur, la fanfare engendrant un 4e motif **d**, plus aigu et plus ornementé.
- Le refrain **a2** est repris en *si* majeur, renforcé par les trompettes. Il conclut la partie **A** dans cette tonalité.

B : Dans un tempo plus lent, un motif **e**, en *si* majeur, chante aux instruments à anches et aux violons, évoquant quelque ancienne et mélancolique mélodie populaire. Ces huit mesures constituent à elles seules une partie centrale très contrastée.

Ex 6



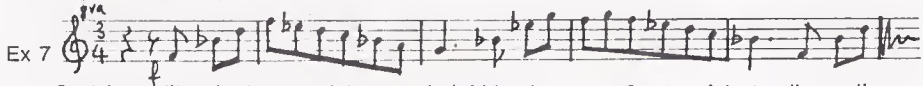
A': La 3e partie, très courte, est une coda sur le refrain **a3** qui vient conclure la marche en *si* majeur, cette fois dans la nuance *pianissimo* et dans une instrumentation subtile faisant entrer les instruments progressivement sous la répétition d'une broderie (Remarquons l'absence des deux petites flûtes, qui avaient conduit la danse) .

— IV (Vif) —

Un train d'enfer emporte la péremptoire 4e danse dans un rythme à 3 temps. Sa forme **A B A** est purement classique.

A : 4 mesures à tout l'orchestre installent le rythme fortement marqué qui va accompagner le thème vif joué dans l'aigu par les bois :

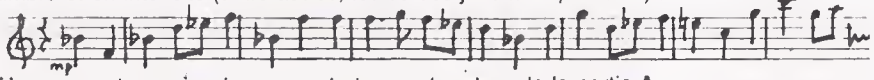
Ex 7



Ce thème, d'inspiration populaire, est répété identiquement 2 autres fois, tandis que l'accompagnement varie (cordes, tambour de basque).

B : Le second thème semble issu d'une suite instrumentale du XVIIIe siècle ; il est très allégé en timbre et en intensité (entre autres, les cordes jouent en *pizzicato*) :

Ex 8



Un crescendo ramène la nuance *forte* pour le retour de la partie **A.**

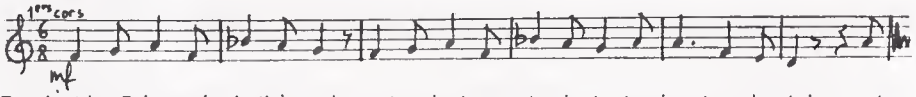
A : Le thème initial revient, identique, sans les 4 mesures d'introduction, et la pièce se termine sur un joyeux coup de cymbale marquant le dernier accord.

— V (Modéré) —

Ce 5e morceau associe de façon encore plus explicite les deux sources - populaire et savante - de l'inspiration de Milhaud dans cette *Suite* ; sa forme musicale est binaire, comprenant une 1ère partie **A** sur un thème populaire, à *6/8,* et une partie **B** sur un thème du XVIIIe siècle, à *2/2.* L'instrumentation met surtout en valeur les vents et les percussions, donnant une allure quelque peu guerrière, ou cynégétique, à cette pièce, notamment dans sa 1ère partie.

A : C'est une danse modérée, en *ré* mineur (l'accompagnement lui ajoutant un *mib* lancinant) dont le thème obstiné, d'allure modale, est répété 5 fois aux cors, accompagné d'un *ostinato* rythmique (batterie) et mélodique (cordes graves en *pizzicato,* bassons, timbales), tournant autour de l'intervalle très restreint *do dièse - mib :*

Ex 9

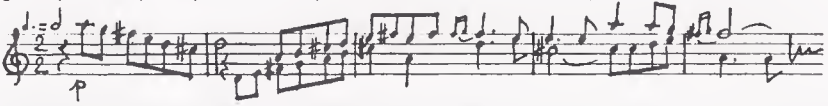


Pendant les 5 énoncés du thème, les autres instruments ajoutent puis retranchent des contrechants, en crescendo puis en decrescendo, donnant l'illusion d'un groupe de cavaliers (chasseurs ? soldats en armes ?) qui s'approche, passe devant nous et s'éloigne...

Nous entendons ainsi, successivement : **– 1 .** Thème obstiné seul, *mezzo-forte.* **– 2 .** Ajout des trompettes en contrechant, *forte.* **– 3 .** Ajout des bois, motifs en doubles croches, *fortissimo.* **– 4 .** Retrait des bois, *forte.* **– 5 .** Retrait des trompettes, *mezzo-forte* (on retrouve le 1 .).

B : Le décor change avec une Gavotte en *ré* majeur pour laquelle Milhaud retrouve le trio d'anches baroque français 2 hautbois - 1 basson, qu'il fait accompagner par les cuivres en valeurs longues (nuance *piano*) et doubler par les cordes à l'octave supérieure, sans percussion :

Ex 10

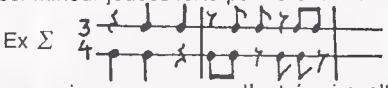


Un grand crescendo ménageant quelques dissonances assez crues aboutit à la conclusion déclamée *fortissimo* avec une sorte de grandeur classique.

— VI (Vif) —

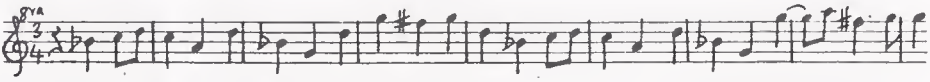
Dans le cadre d'une forme refrain-couplet librement conçue, la 6e danse retrouve la mesure à 3 temps rapide du n°**IV** ; mais une plus grande vivacité et un rythme plus complexe l'en différencient. Ce rythme – d'allure plutôt latino-américaine que provençale – s'exprime d'abord seul en 4 mesures introductives en *sol* mineur jouées *forte* par l'orchestre au complet, les "peaux" l'ornant de roulements brefs :

Ex Σ



- Un brusque *mezzo-piano* accompagne l'entrée virevoltante du refrain (thème *A*), joué par les flûtes, les hautbois et les violons en *pizzicato* et accompagné par les clarinettes, les bassons, les cordes graves en *pizzicato* et la percussion :

Ex 11



- Les cuivres bouchés et les cordes (toujours en *pizzicato*) lui répondent en crescendo un bref couplet riche de dissonances, variant le thème *A.*
- Le refrain (thème *A,* Ex 11) est exactement repris.
- Un 2e couplet varie de nouveau le thème *A,* enrichi par l'écriture polytonale, joué par les cordes *arco avec l'archet,* doublées par les clarinettes.
- Le thème *A* revient, toujours sans changement.
- Le 3e couplet varie encore le refrain de manière polytonale (peaux, cordes, bois puis trompettes) en lui adjoignant des gammes ascendantes en crescendo (bassons, violoncelles) qui provoquent de nouvelles dissonances.
- Le refrain conclut le morceau, proclamé par tout l'orchestre sur une tessiture élargie (du très grave des tubas à l'aigu des petites flûtes), la batterie doublant le rythme propre du thème *A* tandis que les cors scandent le rythme d'accompagnement (Ex Σ).

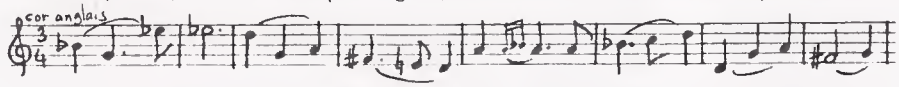
— VII (Lent) —

Milhaud opte une fois de plus pour une forme d'ouverture française en 2 parties **A B.** Mais ici la seconde partie de la pièce, à *3/4,* au lieu d'être rapide, est elle aussi lente et plus développée que la première, si bien que ce 7e morceau peut se regarder comme un "Prélude et Sarabande" sur des thèmes du XVIIIe siècle.

A : • Comme dans la 2e danse, nous retrouvons une introduction lente de caractère dramatique, aux rythmes pointés et aux "fusées" de notes rapides, en accords plaqués *fortissimo* pour tout l'orchestre (sauf les clarinettes).

- La réponse des cuivres, cordes et timbales reprend exactement le motif *C* entendu dans la 2e danse (Ex 3,*C*) et se continue de la même façon. Les dissonances accumulées se résolvent cette fois sur l'accord inattendu de *sol* mineur dans la nuance *piano,* souligné par un coup de tam-tam *pianissimo.*

B : • Sans changer de tempo, la deuxième partie adopte un rythme de sarabande grave, sur un thème expressif, en *sol* mineur (cor anglais, cors, 1er trombone, violoncelles) :

Ex 12

Des roulements de timbales et de caisse roulante voilée, doublés par les trombones et les contrebasses, accompagnent le thème en *do* mineur, ton renforcé par les accords des cordes. Ce passage fournit un autre exemple de polytonalité, la mélodie étant jouée dans un ton et l'accompagnement dans un autre.

- Une deuxième section, amenée par un trait en gamme ascendante des 1ers violons, varie ce thème avec noblesse dans une tessiture élargie ; un crescendo amène la nuance *forte* sur le *ré b* aigu de la petite flûte.
- La 3e et dernière section retrouve la sarabande initiale dans une nuance *pianissimo,* le thème étant inversé et coloré par les hautbois. Elle conclut la 7e pièce dans la tonalité de *do* mineur.

— VIII (Vif) —

Voici la farandole finale, la pièce la plus développée de l'oeuvre. Les thèmes, de caractère populaire - notamment par leur instrumentation - n'en sont pas moins d'origine baroque. Comme dans la chaconne finale d'un ballet de cour, le thème initial (Ex 13), au rythme bien marqué, donne lieu à une série de variations, prétextes à déploiements chorégraphiques somptueux.

- Ce thème *A1,* en *ré* mineur, est confié aux 2 petites flûtes accompagnées par une timbale et le tambourin provençal, discrètement soutenus par les cordes graves en *pizzicato.* Sa saveur populaire évoque la chaîne des danseurs de la farandole sautillant gaiement aux abords du village :

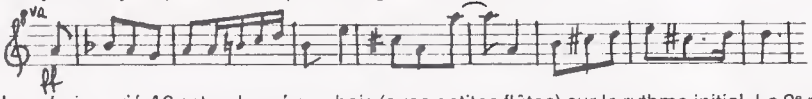
A1
Ex 13

- Le motif *B1* réunit tous les bois et les cordes, dans les tonalités simultanées de *ré* majeur et de *do* majeur et s'achève en *fa* majeur.

B1
Ex 14

Un 3e motif *C1* est déclamé *fortissimo,* en *ré* mineur (contrastant avec le majeur précédent), sur un rythme syncopé très marqué, souligné par la batterie :

C1
Ex 15



- Le refrain varié *A2* est redonné aux bois (avec petites flûtes) sur le rythme initial. Le 2e motif donne également lieu à une variation *B2,* en *ré* majeur, mettant en valeur la petite clarinette et la petite flûte. Il module cette fois en *la* majeur. Une variation *C3* sur le 3e motif *(fortissimo)* ramène le ton de *ré* majeur.
- Plusieurs petits motifs, issus des précédents, se succèdent alors, faisant valoir à tour de rôle les différents pupitres de l'orchestre et leurs combinaisons, en des épisodes gracieux et dansants.
- Le refrain revient dans sa forme initiale *A1.* Il entraîne à sa suite le motif *B1,* repris en fanfare, puis une variation *C3* plus développée.
- Nous réentendons *A2,* suivi de *A1, B1, C1* (toujours *fortissimo*), avant le dernier épisode.
- Le motif *B1* revient au *tutti* de l'orchestre, puis simplement aux bois et aux cordes avec un contrechant aux 1ers violoncelles. Le motif *C2* vient conclure avec magnificence la dernière danse, joué par tout l'orchestre, triomphant de dissonances nombreuses sur l'accord parfait final dans le ton de *ré* majeur.

* * *

Célèbre dans le monde entier, louée entre autres par Louis Durey, la *Suite provençale* figure, avec la *Suite française, La Cheminée du Roi René, Le Boeuf sur le Toit, La Création du Monde, Scaramouche* et les *Saudades do Brazil,* parmi les réussites les plus séduisantes de Darius Milhaud (même si le compositeur préférait, quant à lui, d'autres de ses oeuvres, notamment scéniques, religieuses ou de musique pure). Par sa musique justement évocatrice - et non facilement descriptive -, la *Suite provençale* rend sensible, partout où elle est jouée, l'attrait exceptionnel d'une des plus belles provinces françaises.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15. rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

Oct. 89 -

C

TABLEAUX D'UNE EXPOSITION

(orchestration de Maurice RAVEL)

Partition : Boosey and Hawkes

Modeste MOUSSORGSKI

(1839-1881)

En juin 1874, à St-Pétersbourg, Modeste Moussorgski visite l'exposition de dessins et d'aquarelles consacrée à son ami Victor Hartmann, peintre et architecte, décédé l'année précédente.

La profonde affection qui le liait à Hartmann - celui-ci avait partagé l'idéal de Moussorgski d'un art purement russe - lui suggère l'idée d'un hommage musical à sa façon. Les tableaux de cette exposition ne constituent-ils pas pour lui un excellent prétexte à musique, lui qui, dans sa quête constante de la vérité, est toujours à la recherche de la réalité « à bout portant » ?

Cependant, dans sa démarche artistique, le compositeur ne vise pas seulement à la transcription sonore de dix œuvres picturales en une succession d'images réalistes et pittoresques,mais il cherche à exprimer musicalement les impressions et les sentiments personnels qu'il éprouve face aux tableaux de son ami. L'exposition n'est pas décrite, mais restituée psychologiquement. D'où l'idée originale du thème de la *Promenade*, au-travers duquel Moussorgski reste sans cesse présent dans son œuvre musicale, nous entretenant de son émotion, bien plus que des faits et des images qui la provoquent.

L'œuvre, intitulée *Tableaux d'une exposition*, est achevée en moins d'un mois. Elle est constituée d'une série de dix pièces pour piano, portant chacune le titre d'un tableau et s'accompagnant d'une brève note explicative.

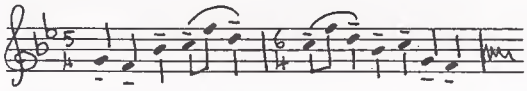
La conception colorée et quasi orchestrale que lui a donnée Moussorgski n'a pas manqué de tenter nombre d'orchestrateurs (1). La version que réalise Maurice Ravel en 1922, à la demande de Koussevitzki, s'est imposée par la qualité intrinsèque de son orchestration, son intuition d'une véritable couleur instrumentale, dans un respect total du style de Moussorgski. Celle-ci reste, de nos jours, la version orchestrale de référence (dite "Moussorgski-Ravel").
Elle requiert un grand orchestre symphonique, comptant, outre le quintette à Cordes : 3 flûtes dont 1 piccolo, 3 hautbois dont 1 cor anglais, 3 clarinettes dont une clarinette basse, un saxophone alto, 2 bassons et 1 contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 2 harpes et une importante percussion (timbales, célesta, glockenspiel, cloches-tubes, xylophone, triangle, tam-tam, cymbales, fouet, crécelle, caisse claire, grosse caisse).

PROMENADE (a) *Allegro giusto, nel modo russico ; senza allegrezza, ma poco sostenuto - si b - à 5/4, 6/4*

La première *Promenade* introduit l'œuvre et plante le décor. Elle s'appuie, sur un thème unique, une sorte de marche, ample et posée, d'allure fière, empreinte d'une certaine gravité (Ex. P) ; de caractère typiquement russe, ce thème se présente à la manière d'un chant responsorial avec alternance d'une voix soliste et d'un chœur, remarquable par sa liberté rythmique (alternance de mesures à 5 et à 6 temps). Ravel y fait dialoguer la trompette solo avec l'ensemble des Cuivres, puis les Cuivres avec toute la masse de l'orchestre.

Ce thème (Ex. P) va réapparaître plusieurs fois, varié et transformé, entre diverses pièces pour former interlude, les relier entre elles et sceller l'unité de l'ensemble de l'ouvrage.

P

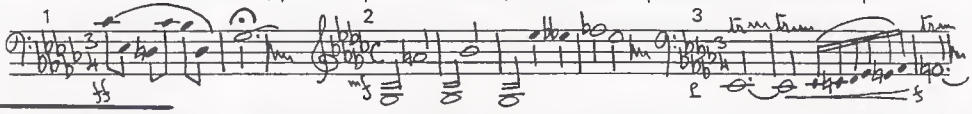


1. GNOMUS *Vivo - mi b mineur - à 3/4*

" Dessin représentant un petit gnome allongeant des pas maladroits sur ses petites jambes torses. "

Conçu à la manière d'un gros plan, ce premier tableau, plus que décrire, fait vivre le sujet, évoquant le gnome sous ses aspects physiques et psychologiques avec beaucoup de réalisme. Les trois thèmes sur lesquels s'appuie Moussorgski se développent dans un climat inquiétant créé par des intervalles distendus, des dissonances subtiles et incongrues, auquel l'orchestration de Ravel apporte une dimension saisissante (Cuivres bouchés, glissandos des Cordes, importante percussion dont le fouet et la crécelle, etc.).

- Le premier thème (Ex. 1), avec ses capricieux sursauts en croches, que prolongent les tenues des cors, évoque la démarche irrégulière, boitillante et contorsionnée du nain bossu.
- Le second thème (Ex. 2), nettement issu de celui de la *Promenade* (Ex. P), est plus pesant ; il surgit dans le grave aux instruments à vent (renforcés par les voix profondes de la clarinette basse et du contrebasson). A trois reprises, il est interrompu par les sursauts du premier thème (Ex. 1). Puis il revient encore deux fois dans toute la force de l'orchestre, d'abord aux trompettes avec sourdine et aux Bois sur une basse rampante (dessin chromatique descendant), ensuite dans le grave, aux trombones, le dessin chromatique rampant passant à la voix supérieure.
- Intervient alors un troisième thème (Ex. 3), assez tourmenté, tout à fait nouveau, que distinguent ses trilles et ses traits chromatiques dans le grave.
  Un trait heurté et véloce, ponctué par le tambour, termine cette pièce de manière abrupte.

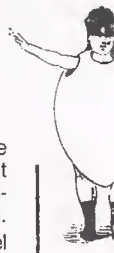


(1) Différentes versions pour orchestre, plus ou moins heureuses, ont ainsi vu le jour, depuis la première réalisée partiellement par Michail Touchmalov en 1891 jusqu'à celle toute récente de Vladimir Ashkenazy, en passant par celles de Léopold Stokowsky, d'Edgar Howarth (pour ensemble de Cuivres), d'Erik Leidzén (pour orchestre d'harmonie).

MUSIQUE & CULTURE

PROMENADE (b) *Moderato commodo e con delicatezza - la b majeur*

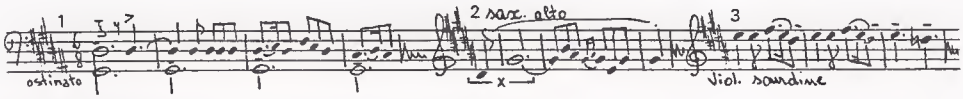
Dans cette tonalité douce et aimable, le thème de la *Promenade* (Ex. P) revient aux basses ; chanté par le cor solo, il passe ensuite au basson auquel se joint le chœur transparent des Bois. Les violons s'y associent à la fin, pour conclure cette *Promenade* courte et mélancolique, qui annonce le tableau suivant.



2. IL VECCHIO CASTELLO *Andante - sol dièse mineur - à 6/8*

" Château du Moyen Age devant lequel un troubadour chante sa chanson "

- D'entrée, s'installe dans le grave, au 1er basson, un thème expressif, d'essence essentiellement rythmique avec son balancement caractéristique du ternaire *(6/8)*, conçu dans l'esprit d'un accompagnement instrumental. Il s'appuie sur une basse obstinée de *sol dièse* (aux violoncelles, contrebasses, 2e basson) qui, telle un bourdon de cornemuse, soutiendra tout le morceau, du début à la fin (cf. Ex. 1).
- La complainte du troubadour est un thème chantant, quelque peu teinté de tristesse (Ex. 2), que Ravel confie au timbre prenant du saxophone alto.
- Un troisième motif (Ex. 3), rêveur, diaphane, présenté par les violons munis de leur sourdine, intègre des éléments rythmiques du thème initial (Ex. 1). Il constitue une sorte de volet central contrastant avec la première partie, avant que celle-ci soit reprise ensuite (comme dans la forme lied).
- Le thème rythmique (Ex. 1) et la complainte (Ex. 2) reviennent successivement, mais sont interrompus par deux fois par un motif chromatique que Ravel exploite habilement à l'orchestre.
- Puis, le morceau s'achève avec la voix du saxophone reprenant la quarte initiale du thème (Ex. 1 - cellule x) qui se perd au fil d'un long decrescendo, alors que s'immobilise la pédale de *sol dièse*.



PROMENADE (c) *Moderato non tanto, pesante*

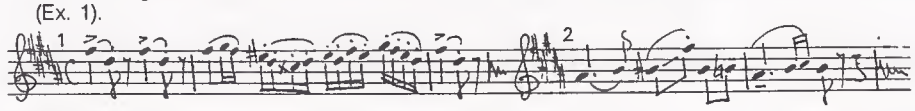
Le thème de la Promenade qui s'enchaîne se présente dans une variation courte et majestueuse, en *si* majeur, qui s'élargit dans une orchestration somptueuse et imposante.

3. TUILERIES *Allegretto non troppo, capriccioso - si majeur - à 4/4*

"Une allée du jardin des Tuileries, avec une nuée d'enfants et de bonnes."

Avec une intention nettement descriptive, Moussorgski dépeint les jeux, les ébats, les disputes des enfants et, non sans une secrète tendresse, nous fait partager leurs joies et leurs peines enfantines.

- Le premier thème, frais, léger et animé (Ex. 1), évoque dans une atmosphère ensoleillée les babillages volubiles et l'agitation incessante des enfants. Il est essentiellement développé par les Bois et soutenu de place en place par les pizzicatos des Cordes.
- Le second thème, chanté par les violons, que sa conception mélodique accentuée par un dessin chromati que rend plus "pleurnichard" (Ex. 2), nous fait entendre les pleurs d'un enfant et les remontrances de sa bonne (réponse des Bois, puis solo de clarinette). De toute évidence, l'épisode est traité sous un angle plus cocasse que dramatique.
- Mais le chagrin de l'enfant est de courte durée, et le jeu reprend bien vite avec le retour du motif initial (Ex. 1).



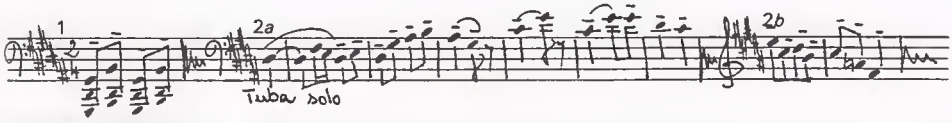
4. BYDLO (2) *Sempre moderato pesante - sol mineur - à 2/4*

"Un chariot polonais sur des roues énormes, attelé de bœufs."

- De lourdes basses (violoncelles, contrebasses, bassons et contrebasson) installent le rythme obsédant et traînant du mouvement cahotique d'un vieux chariot traîné par des bœufs (Ex. 1).
- Sur cette basse obstinée de deux croches inlassablement répétées, s'élève au tuba solo le chant du charretier, une mélopée grave et pesante, inspirée de la tradition populaire slave (Ex. 2a). Amorcé dans une nuance très douce, ce thème se développe au fil d'un long et progressif crescendo. Il est prolongé par un motif de caractère modal, confié aux violons (Ex. 2b). La ligne mélodique s'enfle, s'égaie ; l'orchestration se colore, s'épaissit ; le rythme implacable des basses (Ex. 1) est renforcé par la percussion.
- La mélopée populaire s'épanouit à présent, solennelle et imposante, dans toute la puissance de l'orchestre ; le chariot passe devant nous.
- Bientôt, il s'éloigne ; tout s'apaise dans un decrescendo qui ramène ce thème (Ex. 2a) au tuba solo. Par bribes, il est encore perceptible au cor (avec sourdine), puis se perd, alors que le rythme obstiné (Ex. 1) s'affaiblit peu à peu pour disparaître aux confins du silence.

Cette pièce nous montre Moussorgski exalté au spectacle du travail et de la misère du peuple russe, un peuple en marche, qui semble prendre conscience de sa force écrasante, mais s'apaise dans la résignation.
De plus, elle offre, par le mouvement du chariot (qui apparaît, se rapproche, passe devant nous, s'éloigne, disparaît), une des premières illustrations d'une conception spatiale " visuelle " de la musique (3).

(2) Bydlo : terme polonais désignant le bétail.



PROMENADE (d) *Tranquillo*

Le thème de la *Promenade* (Ex. P) apparaît ici dans une variation en *ré* mineur, méditative et apaisée ; il est amorcé par les Bois, renforcé bientôt par les Cordes, pour aboutir sur un dessin plus léger, annonciateur du tableau suivant.

5. BALLET DES POUSSINS DANS LEURS COQUES *Scherzino, vivo leggiero fa maj. - à 2/4*

"Un dessin de Hartmann pour monter au théâtre une scène pittoresque du ballet Trilby" (4)

Cette page très enlevée, légère et colorée, évoque avec amusement les pépiements des poussins et leur démarche maladroite en petits pas. Elle est conçue dans l'esprit d'un petit scherzo et en adopte le plan habituel en trois volets *A B A*.

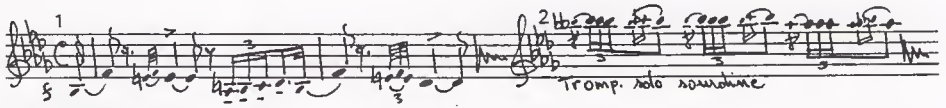
- *(A)* Le thème initial, doux et léger, presque frêle, est un dessin très vif en croches détachées. Il est confié essentiellement aux Bois que soutiennent les Cordes avec sourdine en pizzicato et la harpe.
- *(B)* Traité dans l'esprit d'une variation, le trio, plaisant et enjoué, s'émaille de trilles des violons et du cor, du timbre "caquetant" du hautbois dans l'aigu, des accents cristallins du célesta et du triangle, des harmoniques de la harpe, d'un trémolo dental des flûtes, d'effets colorés de la caisse claire et des cymbales...
- *(A)* Le troisième volet est constitué de la reprise du thème initial.

6. SAMUEL GOLDENBERG UND SCHMUYLE *Andante - si b mineur - à 4/4*

"Deux juifs polonais, l'un riche, l'autre pauvre."

Ce tableau est une étonnante caricature musicale qui nous met en présence des deux personnages, caractérisés chacun par son thème respectif, les faisant évoluer et dialoguer dans une véritable mise en scène.

- Le thème du riche Samuel Goldenberg est imposant, hautain et emphatique dans son volontaire unisson des Bois et des Cordes dans le grave, avec ses valeurs irrégulières, entrecoupées de silences (Ex. 1). Comme nous l'entendons dans la seconde augmentée *ré b - mi bécarre* (cf. Ex. 1 - cellule y), Moussorgski s'est inspiré d'une authentique mélodie hébraïque.
- A l'arrogance du richissime banquier s'oppose la voix suppliante, chevrotante du famélique Schmuyle, qui se presse, se contorsionne autour de Goldenberg pour demander une aumône, au travers d'un motif fiévreux, nerveux, avec ses notes répétés et ses appoggiatures (Ex. 2) sous lequel on reconnaît un thème populaire russe (en valeurs longues aux Bois). La trompette solo avec sourdine donne une voix à la fois poignante et grotesque à ce miséreux quémandeur.
- La discussion s'engage entre les deux personnages par une remarquable combinaison des thèmes (Ex. 1 et 2). L'insistance obstinée de Schmuyle (notes répétées) à laquelle Goldenberg répond par un ton abrupt et hargneux (rythmes pointés, accentuations marquées, nuances de plus en plus fortes) installe une tension qui croît jusqu'au paroxysme de la violence.
  A la fin, d'un geste cynique et brutal, le riche se débarasse du gêneur en deux vigoureux triolets des Bois puis de tout l'orchestre.



7. LIMOGES - LE MARCHÉ *Allegretto vivo sempre scherzando - mi b majeur - à 4/4*

"Des femmes se disputent avec acharnement sur le marché de Limoges."

Ce scherzo éblouissant est mené avec beaucoup de vivacité et de verve.

- Débutant par une sonnerie de cors, le thème sinueux en doubles croches, jacassant et emporté, court tout au long de cette pièce, dépeignant l'agitation, l'affairement de la foule sur le marché et l'incident opposant les commères.
- Après un épisode central, dans lequel Moussorgski nous donne à admirer son art d'évoquer la parole en musique, et la reprise du thème principal, la pièce s'enchaîne par un trait vertigineux et tumultueux de tout l'orchestre au tableau suivant.

8. CATACOMBAE Cette pièce se présente en deux parties :

A- **SEPULCHRUM ROMANUM** *Largo - à 3/4*

"Sur ce dessin, Hartmann s'était représenté lui-même examinant les catacombes de Paris à la lueur d'une lanterne."

Des accords aux harmonies caverneuses, tour à tour puissants et majestueux dans la force, sombres et mystérieux dans la douceur (Ex. 1), suggèrent la profondeur de ces lieux sépulcraux et l'émotion mystique qu'ils suscitent. Un court motif de choral (Ex. 2) s'élève tout à coup à la trompette solo, venant éclairer la sombre trame d'accords liturgiques.

(3) Conception que l'on retrouve chez Borodine - *Dans les steppes de l'Asie centrale* (1880).

(4) Ballet dansé par des élèves de l'Ecole Impériale de Ballet, dont Hartmann avait dessiné les costumes et les décors.

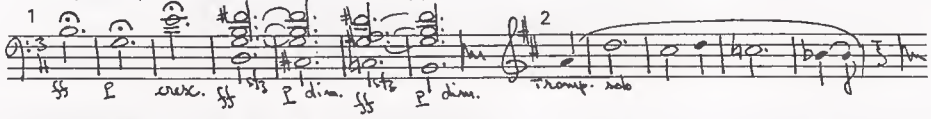
B- **CUM MORTUIS IN LINGUA MORTUA** *Andante non troppo, con lamento - si mineur - à 6/4*

" L'esprit créateur de Hartmann défunt me mène vers les crânes, les apostrophe - les crânes s'allument doucement à l'intérieur ", a écrit Moussorgski en tête de cet Andante.

Dans une atmosphère étrange, surnaturelle, créée notamment par les trémolos aigus des violons dessinant un motif chromatique descendant et par les interventions dramatiques des cors, surgit le thème de la *Promenade* (Ex. P), dans une transformation de nature essentiellement rythmique.

Imprégné du souvenir du défunt, cet épisode - de même que le précédent - constitue un hommage ému et recueilli que Moussorgski rend à Hartmann, dans une sublimation de l'amitié qui les unissait l'un à l'autre.

Remarquons que l'orchestration de Ravel apporte à ces *Catacombes* un relief d'autant plus saisissant.

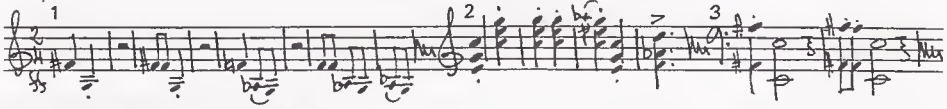


9. LA CABANE SUR DES PATTES DE POULE *Allegro con brio, feroce - do maj. - à 2/4*

"Le dessin de Hartmann représentait une horloge en forme de cabane sur des pattes de poule de la Baba-Yaga, sorcière légendaire, dont les exploits terrifiants ont troublé le sommeil de tous les enfants russes."

Le morceau adopte le plan en trois parties du scherzo *(ABA)*, avec trio central.

- *(A)* Avec ses rythmes heurtés, entrecoupés de silences, le thème principal (Ex. 1) a une allure hésitante, comme si la cabane avait du mal à se mettre en marche. Une fois les pattes "dégourdies", le thème (Ex. 1) se développe avec fougue en un motif en croches, mouvementé et implacable, s'appuyant sur une trame rythmique haletante.
- Une course folle et terrifiante s'installe ; l'agitation grandit, se communique à tous les pupitres de l'orchestre. Dans cette atmosphère tourmentée, inquiétante, les trompettes clament un motif sarcastique de danse sabbatique (Ex. 2), auxquelles font alternativement écho les cors puis les trombones.
- Les rythmes se resserrent de plus en plus dans une orchestration qu'animent les interventions énergiques des Cuivres, que colorent les glissandos des Cordes, les timbres incisifs du xylophone, glockenspiel, triangle, que dynamise une percussion importante.
- *(B)* Un étrange appel en notes répétées de la trompette bouchée, introduit un épisode central : *Andante mosso*. Plus retenue, toute en demi-teintes, cette page nous plonge dans une atmosphère oppressante, dont l'orchestration accentue le caractère hallucinant ; sur le longues batteries de flûtes, se dessine un motif mélodique, dans le grave, au basson et aux contrebasses en pizzicato (Ex. 3). Il s'affirme ensuite au tuba, doublé par les Cordes graves et la harpe sur de sourds trémolos des violons, puis s'évanouit dans une descente chromatique des Cordes que prolonge à la fin le halo résonant du tam-tam.
- *(A)* Le scherzo (Ex. 1 et 2) est repris et conduit à la coda, qui en une tumultueuse montée soulignée par un roulement de caisse claire, s'enchaîne au dernier tableau.

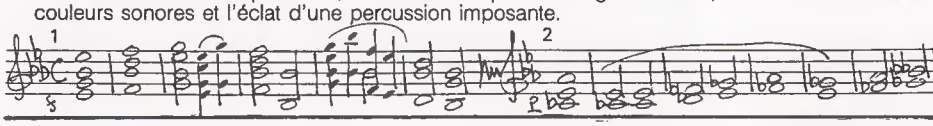


10. LA GRANDE PORTE DE KIEV *Allegro alla breve - maestro - con grandezza ; mi b maj. - à 2/2*

"Le dessin de Hartmann représente son projet de construction d'une porte d'entrée pour la ville de Kiev, de style ancien russe massif, avec une coupole en forme de casque slave."

Ce dernier tableau, le plus développé de tous, constitue une éclatante et majestueuse conclusion, qui cimente l'ensemble de l'œuvre en recourant à une variation du thème initial de la *Promenade* (Ex. P), et lui apporte un couronnement grandiose. Il se veut également une glorification de la grandeur légendaire du peuple russe.

- Le thème principal (Ex. 1), solennel et majestueux, est issu du thème de la *Promenade* (Ex. P). Il s'élève triomphalement aux Cuivres soutenus par les timbales, rejoints ensuite par les Bois, avant d'être repris dans une orchestration imposante.
- Le second thème offre un contraste brutal par sa douceur et sa sérénité ; c'est un chant religieux orthodoxe, modal, chanté à quatre voix par les clarinettes et les bassons (Ex. 2).
- Le thème initial (Ex. 1) revient avec une énergie accrue, clamé dans le grave par les Cuivres, les bassons et les cordes graves, alors que les Bois, les harpes et les violons l'ornent de vigoureuses gammes. Une fois encore, il est brusquement interrompu par le thème religieux - aux Bois - (Ex. 2).
- Puis s'ouvrant par un effet saisissant de jeu de cloches, s'amorce un imposant crescendo symphonique, qui, dans une progression prenante faisant appel à toute la richesse expressive de l'orchestre, conduit à une dernière variation du thème de la *Promenade*. Celui-ci revient transformé, amplifié, magnifié, dans un splendide embrasement de tout l'orchestre et du solennel carillon des cloches.
- Puis le thème principal (Ex. 1) s'élargit en une majestueuse progression symphonique que rythment de puissants triolets des Cordes, renforcés bientôt par les Bois et les cors, pour aboutir finalement, en une monumentale apothéose, à une ultime reprise en larges accords, dans un ruissellement de couleurs sonores et l'éclat d'une percussion imposante.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Éditeur

Boris GODOUNOV
Opéra en 4 actes
et un prologue

Modeste MOUSSORGSKY
(1839-1881)

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

La légende du tsar Boris Godounov était certainement le sujet qui correspondait le plus au grand projet d'opéra national que Moussorgsky nourrissait depuis 1868 et qui visait, dans la ligne de pensée du « Groupe des Cinq », à doter son pays d'une musique spécifiquement russe s'alimentant aux sources du folklore.

Dès cette époque, Moussorgsky entreprend des études historiques, passant son temps dans les bibliothèques et dépouillant les vieilles chroniques pour se pénétrer de l'esprit du siècle de Boris Godounov. Car il n'est pas question de suivre pas à pas le récit de Pouchkine dont il s'inspire pour son livret.

La première version est achevée en 1870. En janvier, Moussorgsky soumet son ouvrage au Comité de lecture des Théâtres Impériaux qui le refuse. Bien qu'un bon nombre de critiques émises soient ridicules, il tient compte des remarques faites et, du 10 avril 1871 au 23 juillet 1872, travaille à une nouvelle version : adjonction de la *Chanson du canard* (acte I), des deux tableaux du 3e acte avec introduction d'un rôle féminin (Marina Mnicek), suppression de la scène devant la cathédrale St-Basile (acte IV), modification de différentes mélodies, etc...

Cette version remaniée, dite « originale », est créée à Saint-Pétersbourg le 24 janvier 1874. Mais à l'époque, l'œuvre choque l'opinion et n'obtient aucun succès.

ORIGINALITÉ DE L'ŒUVRE

Cet opéra apparaît comme un phénomène tout à fait nouveau autant dans son style que dans sa formule.

- Par l'ampleur du sujet, il touche aux fondements mêmes du théâtre. *Boris Godounov*, drame musical populaire selon les termes mêmes de l'auteur, d'une ampleur qui atteint à un rayonnement universel, est une sorte d'épopée nationale dont le peuple, dans toute la diversité de ses types et dans sa réalité concrète face à son destin, est promu au rang de personnage principal. Le sens profond de cette œuvre est la fraternisation avec le peuple auquel Moussorgsky est très attaché.
- Sa musique n'est plus une illustration imposée au texte, mais devient une expression nécessaire qui en jaillit spontanément.

  En fait, il crée une nouvelle technique modelant les principes de la syntaxe aux exigences intérieures de sa pensée. Car, si la musique de Moussorgsky est l'œuvre d'un génie qui donnera son orientation à toute une époque musicale, c'est parce qu'elle naît de l'union intime du poète et du musicien.
  - — Une des dominantes de son style est la déclamation lyrique, inspirée de Dargomijsky. Moussorgsky définit lui-même sa trouvaille : « En étudiant la parole humaine, j'ai réussi à trouver la mélodie que crée cette parole. Je suis arrivé à incorporer le récitatif dans la mélodie. Volontiers, j'appellerais cela une mélodie informée par l'esprit. »
  - — Musicalement, il représente ses personnages, foncièrement symboliques, au moyen de *leitmotive* dont l'utilisation est à l'opposé de celle qu'en a faite Wagner « Ils ne s'appliquent pas exclusivement aux personnages eux-mêmes, mais à tout ce qu'ils disent, à tout ce qu'ils voient, à tout ce qu'ils ressentent... C'est une suggestion infiniment souple et nuancée... » (R. Hofmann)

LES PERSONNAGES

- *Le peuple russe.* Si les deux protagonistes de l'action sont le tsar Boris et l'imposteur, le faux Dimitri qui usurpera son trône, la collectivité russe n'en reste pas moins le personnage principal. Présent tout au long de l'opéra — chœurs populaires, Innocent — le peuple est le levier de tout le drame, subissant les retombées fatales des événements qu'il a lui-même provoqués.

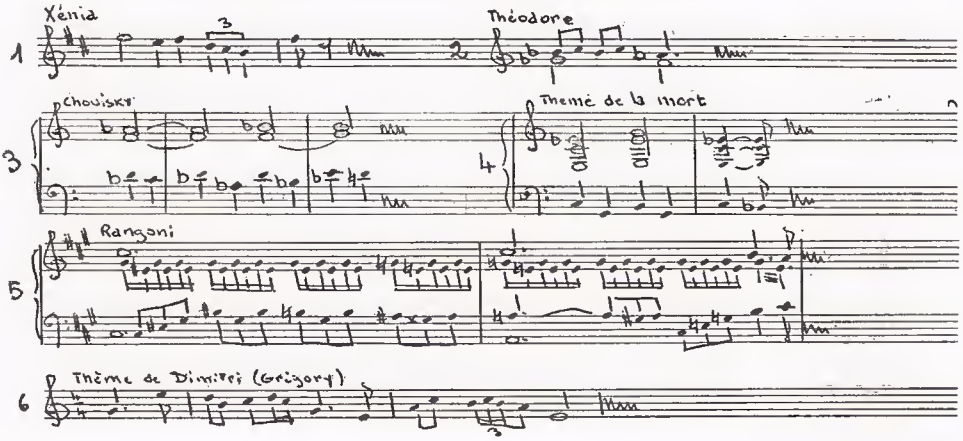
  « Tous les personnages du drame sont observés de la façon la plus humaine, avec cette intelligence du cœur qui permet, sans vouloir les innocenter, de saisir les mobiles des pires scélérats, de les représenter avec une lucidité aiguë, mais sans les noircir ; ils peuvent accomplir des crimes, mais ils n'en sont pas moins des hommes et ils sont capables d'avoir des vertus, des sentiments généreux. » (R. Bernard)
- *Boris Godounov.* « Boris lui-même qui, par ambition, a fait assassiner le tsarevitch Dimitri pour usurper son trône est, par ailleurs, le plus tendre des pères et un bon souverain... » (R. Bernard)

  C'est un personnage trop complexe pour avoir un *leitmotiv* spécifique. Moussorgsky nous dévoile sa véritable personnalité au travers de différents thèmes : le

thème de l'amour des enfants (*Th. 11*), le thème du remords, le thème de l'effroi, le thème de la mort (*Th. 4*)...

- *Grigory Outrepiev.* Le jeune moine Grigory, le « faux » Dimitri, symbolise la force active de la revanche du Destin. Pour venger Dimitri, il cherche à son tour à usurper le trône de Boris. Son thème s'identifie à celui du vrai Dimitri et apparaît sous de multiples transformations (*Th. 6, 8, 9*).
- *Pimène.* Moussorgsky a réussi à traduire le détachement absolu qui caractérise la méditation sereine et mystique de ce vieux moine chroniqueur. Son thème se caractérise par un court *leitmotiv* de deux mesures, sévères et religieuses, et un accord de cinquième incomplet dans le grave (*Th. 7*). Pimène est le seul personnage de la pièce à n'avoir aucune réalité historique, mais son rôle est des plus décisifs surtout à la fin du drame.
- *Rangoni.* Ce jésuite fanatique et tortueux ne songe qu'au triomphe de l'Eglise catholique romaine. Il agira dans l'ombre de la princesse Marina et du faux Dimitri. « Sa musique, avec son chromatisme insinuant, est l'une des plus ensorcelantes, l'une des plus mélodieuses, l'une des plus lyriques de toute la partition. » (R. Hofmann) (*Th. 5*)
- *Marina Mnicek.* Princesse polonaise, pervertie par sa beauté, Marina est antipathique par son amibtion démesurée et la froideur de son tempérament. Caractérisée par des danses polonaises, mazurka et krakoviak, elle est le symbole des aspirations politiques de son pays.
- *Le prince Chouïsky.* Le boyard Chouïsky est un ambitieux, perfide et cynique, qui agit à sa manière sur le tsar. Il saura faire une description si réaliste de l'horreur du crime à Boris qu'elle provoquera chez celui-ci la crise de folie qui l'emportera. Son thème est cauteleux et envoûtant. (*Th. 3, 13*)
- *Varlaam et Missaïl.* Ce sont ces deux moines vagabonds, ivrognes, fanatiques et pleins de fausse bonhomie, qui exciteront le peuple à la révolte au dernier acte et pousseront à la violence et au meurtre.
- *Théodore et Xénia.* Les deux enfants de Boris ont chacun leur thème propre, très court. (*Th. 1, 2*)
- *Personnages secondaires :*

  - la nourrice - Tchelkalow, le secrétaire de la Douma - Khroutchow, un boyard - l'Innocent - une hôtesse - huit petits rôles et les chœurs.



LIVRET ET ARGUMENT

L'ambition du grand poète national Pouchkine était de doter la Russie d'un art théâtral capable de rivaliser avec celui de Shakespeare. Les événements historiques, relatés par Karamsine sur le siècle trouble de Boris Godounov, lui ont fourni les données idéales pour la réalisation de sa vaste épopée nationale qui se situe entre les années 1598 et 1607.

Mais Moussorgsky va prendre les plus grandes libertés vis-à-vis du récit de Pouchkine pour établir son propre livret : il déplace le centre d'intérêt de cette fresque historique en axant le drame sur le seul peuple russe, s'attachant à dépeindre comment sa force concrète et réelle influe sur les deux protagonistes de l'œuvre et le cours des événements.

Il prélève et condense quelques tableaux indépendants les uns des autres et n'hésite pas à en jouer de son cru. Dans sa version, dite « originale », son opéra se compose donc de 4 actes et d'un prologue.

oOo

A sa mort, le tsar Ivan le Terrible laisse deux fils, Féodor, l'aîné, qui lui succède bien que le pouvoir soit effectivement exercé par le régent Boris Godounov, et le cadet, Dimitri, qui est mystérieusement assassiné pendant la régence. Boris est accusé d'être l'instigateur sinon l'auteur du crime.

PROLOGUE.

Premier tableau : La cour du Couvent de Novodievitchi.

Après la mort de Féodor, fils aîné d'Ivan le Terrible, Boris s'est retiré au couvent de Novodievitchi, à proximité de Moscou, pour y attendre la suite des événements. Sous la menace de la police, le peuple feint de supplier Boris d'accepter le trône vacant.

La foule chante une belle ligne monodique d'allure populaire, qui s'élargit bientôt dans une polyphonie sans complications. Sur une même note, reprise de plus en plus bas, les voix féminines et masculines échangent avec insistance de grands appels.

Après le « chœur des supplications », un greffier vient annoncer le refus obstiné de Boris qui, en réalité, fait semblant à son tour de dédaigner la couronne.

L'admirable récit du fonctionnaire est un exemple significatif du style de déclamation lyrique employé par Moussorgsky.

Le tableau se termine par l'apparition, au loin, d'un cortège de pèlerins qui se dirige vers le monastère détournant l'attention de la foule. Ce chœur religieux « *Exaucez vos prières...* », d'un effet prodigieux, a été ajouté par l'auteur lors du remaniement de 1872.

Deuxième tableau : Le couronnement du tsar sur la place du Kremlin.

La scène suivante, la plus brillante de l'œuvre, nous transporte sans transition devant le Kremlin de Moscou pour le couronnement de Boris. La brutalité de l'opposition entre ces deux premiers tableaux est évidemment voulue par Moussorgsky.

Après une volée de cloches qui ouvre ce tableau rutilant, de grands accords éclatent à l'orchestre. Puis, l'auteur développe un lumineux thème populaire écrit pour plusieurs chœurs. L'apparition de Boris est annoncée par un thème descendant. Dans un « arioso » très noble « Mon cœur est triste... », le nouveau tsar s'adresse à son peuple.

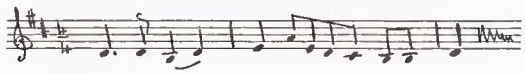
Malgré les sinistres pressentiments qui le tourmentent, Boris, par ses paroles d'espoir, établit dans ce monologue une fraternelle et solennelle intimité entre le peuple et lui. La foule acclame le nouveau souverain et de somptueuses fêtes populaires sont organisées en son honneur.

oOo

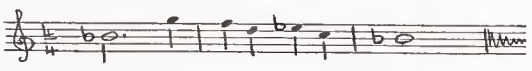
ACTE I

Premier tableau : Au couvent des Miracles.

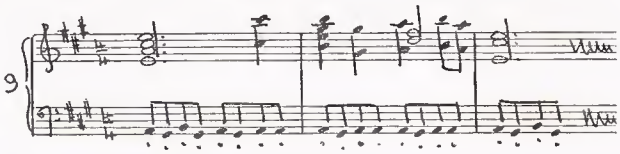
Après le tintamarre de la fête, l'auteur nous introduit, toujours aussi brutalement, dans la cellule obscure et solitaire du vieux moine Pimène. C'est dans une atmosphère de haute sérénité et de méditation mystique que ce moine chroniqueur écrit et commente les événements de son époque.

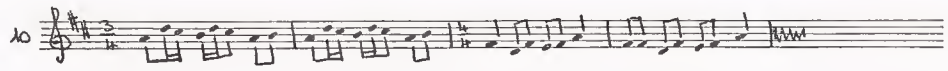
D'emblée, la musique si suggestive de Moussorgsky nous fait prendre du recul par rapport au temps. Une idée musicale d'un diatonisme austère, proche de la technique du leitmotiv, éveille l'idée de Pimène :

Dans cette page mystérieuse, toute en demi-teinte et d'une extraordinaire intensité d'expression, les basses dessinent un embryon de thème évoquant la plume du chroniqueur. Il est intéressant de noter que cette reptation des basses s'interrompt chaque fois qu'il s'arrête d'écrire. Bel exemple de musique à la fois descriptive et pure !

Son compagnon de cellule, le jeune Grigory Outrepiev, vient le rejoindre pour lui raconter un rêve. Répondant à ses interrogations, Pimène lui relate l'assassinat du tsarevitch Dimitri par Boris : « Il aurait ton âge, s'il avait vécu... »

A ce moment, un thème simple et concis surgit à l'orchestre. Il sera appelé à jouer une grande importance tout au long de l'œuvre puisque, évoquant Grigory et ses ambitieuses aspirations, il est aussi le thème du vrai Dimitri, les thèmes se confondant parallèlement à l'identification du moine au « faux » Dimitri :

Grigory jure la perte du tsar en même temps que naît en lui l'aventureuse et ambitieuse idée de se faire passer pour Dimitri, miraculeusement échappé à la mort, et d'usurper le trône de Boris.

Deuxième tableau : Une auberge à la frontière lithuanienne.

Dans le bref prélude orchestral qui précède le lever du rideau, l'orchestre réexpose le thème de Grigory, mais cette fois amplifié jusqu'à en devenir héroïque. Moussorgsky évoque avec une extrême justesse, la résolution prise par le jeune moine de courir son aventure :

La cabaretière, qui campe le côté bon enfant et frondeur du peuple russe, se livre à ses occupations quotidiennes en chantant une mélodie très fraîche, la « Chanson du Canard » (« *J'avais un beau canard...* ») :



Grigory pénètre dans l'auberge, en habits laïcs, en compagnie de deux moines vagabonds, Varlaam et Missaïl. Les moines font ripaille et bientôt Varlaam, égayé, une bouteille à la main, entonne une chanson sauvage et guerrière, « *Sous les murs de Kazan...* »

Après cette page haute en couleurs, l'orchestre esquisse un lointain souvenir du thème de Dimitri (Th. 8), alors que l'hôtesse indique à Grigory un chemin détourné pour franchir la frontière polonaise. *

Quant aux deux religieux, ils débitent maintenant une chanson authentiquement populaire et finissent par s'assoupir.

Moussorgsky traite cette mélodie tirée du répertoire populaire avec un tel réalisme, qu'elle évoque admirablement le dialogue haché, décousu et cru des moines complètement ivres.

C'est alors que des policiers, informés de la fuite de Grigory par le supérieur du Couvent, surgissent avec un ordre d'arrestation. Mais à la faveur d'un quiproquo, ils s'en prennent à Varlaam. Le temps qu'ils se rendent compte de leur erreur suffit à Grigory pour s'enfuir par la fenêtre.

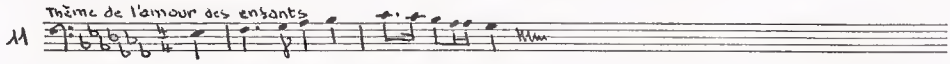
oOo

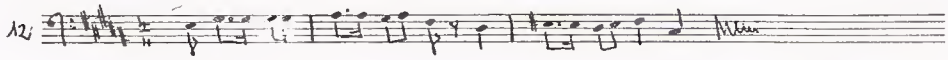
ACTE II

Dans les appartements du Kremlin.

Le rideau se lève sur les appartements du tsar au Kremlin. Dans cette scène, Moussorgsky s'attache à tracer l'esquisse touchante de la vie de famille de Boris.

Les enfants du tsar sont en compagnie de la nourrice. Sa fille Xénia pleure son fiancé perdu (*Th. 1*) alors que Théodore (*Th. 3*), le tsarevitch, étudie la géographie. Boris survient ; sa véritable nature est mise à jour par la tendresse paternelle et la noblesse des sentiments qu'il nourrit à l'égard de sa famille et de son peuple.



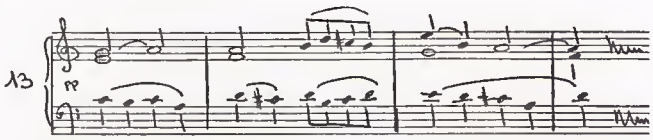
Resté seul avec son fils, Boris se plonge dans une grande méditation sur les malheurs qui accablent le peuple russe depuis qu'il a accédé au pouvoir suprême par l'assassinat de Dimitri : « *J'ai atteint le pouvoir suprême...* » :

Au souvenir de son crime fatidique, la tension dramatique s'intensifie à mesure que montent en lui les remords et la conscience de sa responsabilité. Cette évocation éveille en lui des angoisses et provoque des hallucinations terribles : « *Le sommeil me fuit..., dans les ténèbres l'enfant ensanglanté vient me hanter. Les yeux enflammés, de ses petites mains, il implore mais il n'obtient pas grâce ! C'est la blessure béante, c'est l'affreux cri de l'agonie... Oh Dieu ! Seigneur, oh mon Dieu !* »

A ce degré de la tension dramatique, Moussorgsky a jugé indispensable de créer une diversion : de grands cris se font entendre dans les coulisses. Théodore, parti aux nouvelles, raconte longuement à son père comment le perroquet Popka a mordu la nourrice. (Cet épisode est fréquemment coupé de nos jours).

---

*) Jusqu'en 1772 où elle sera annexée par la Russie, la Lithuanie était unie à la Pologne.

Le prince Chouïsky vient annoncer à Boris qu'un soi-disant Dimitri projette d'usurper son trône. Troublé, Boris demande au prince de lui remémorer les détails du meurtre du vrai Dimitri. Chouïsky sait si perfidement évoquer ces images que Boris, suffoqué par l'épouvante, est à nouveau saisi d'hallucinations.

Chouïsky a un style vocal propre, fidèle reflet de son caractère obséquieux, sournois et ambitieux. Il se caractérise par un motif souple, insinuant, presque doucereux :

Le simple carillon d'une horloge devient pour le tsar la menace d'un glas (*Th. 4*). Sa terreur atteint à la folie et il s'effondre.

oOo

ACTE III

Premier tableau : Au château de Sandomir, en Pologne.

Le troisième acte nous conduit en Pologne, au château de Sandomir, dans le boudoir de Marina, la fille du puissant voïvode Mnicek.

Moussorgsky oppose la Pologne à la Russie au moyen d'une mazurka qui apparaîtra tout au long de l'acte polonais et sur lequel s'applique longuement le chant de Marina. Le rythme cabré et provoquant de cette danse traduit avec justesse le caractère de la princesse.

Assise devant son miroir, elle pense à ce « Dimitri » qu'elle aimerait épouser non par amour, mais par ambition, pour devenir tsarine. Rangoni, un jésuite fanatique (*Th. 5*) qui vise, lui, à réimplanter la souveraineté de l'Eglise Catholique à Moscou, la presse de s'emparer du cœur de Dimitri.

Deuxième tableau : Dans les jardins du château, près d'une fontaine.

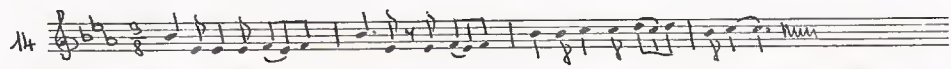
Un friselis de violons évoque discrètement la fontaine avant qu'éclate à nouveau le thème de Dimitri.

Celui-ci, plongé dans ses rêves, attend Marina. Mais c'est l'intrigant Rangoni qui paraît pour le persuader de l'amour passionné que Marina éprouve pour lui.

Les invités du voïvode Mnicek sortent du château aux sons d'une brillante polonaise à laquelle s'ajoutent bientôt les chœurs ; les seigneurs polonais rendent tous hommage à la beauté de Marina en qui ils voient déjà leur future souveraine.

Ils prennent congé de leurs hôtes et Marina vient rejoindre Grigory. Et dans le célèbre *« duo de la Fontaine »* qui s'ensuit, ce sont deux protagonistes qui se livrent à une véritable joute où s'affrontent leurs deux ambitions démesurées.

La mélodie tendre et sensuelle du duo d'amour qui termine ce tableau est trop belle pour être sincère : « O tsarevitch... »



L'intention de Moussorgsky est ici évidente : Marina et « Dimitri », s'ils ont l'air sincère, jouent en réalité le jeu mené par Rangoni. Cette belle scène d'amour est le plus bel exemple d'hypocrisie et de lyrisme feint en musique.

oOo

ACTE IV

L'acte 4, bien plus que les autres, a connu de nombreuses modifications. Dans sa deuxième version, Moussorgsky a supprimé la scène devant la Cathédrale Saint-Basile qui faisait double emploi avec la « scène de la Révolte » qu'il venait d'introduire pour conclure l'opéra en lui donnant tout son sens par la mise en valeur du peuple russe, personnage principal.

Rimsky-Korsakov, qui a remanié avec plus ou moins de bonheur l'ouvrage de son ami tant sur le plan de la structure que sur le plan technique (harmonisation, orchestration), a interverti les deux dernières scènes estimant que la mort de Boris constituait à tous points de vue le dénouement le plus dramatique de l'œuvre.

Dans le cadre de cette analyse, nous adopterons le plan primitif tel qu'il a été conçu par Moussorgsky.

Premier tableau : Sur le parvis de la cathédrale Saint-Basile.

Un prélude symphonique assez long précède le quatrième acte. Sur un mouvement continu des basses, s'élève une mélopée monotone ponctuée par les contretemps des pizzicati des cordes.

Le peuple est rassemblé sur le parvis de la cathédrale Saint-Basile à Moscou, alors qu'à l'intérieur, le tsar et les boyards assistent à une cérémonie à la mémoire du tsarevitch Dimitri.

Le peuple commente le sens à donner à cette cérémonie dans une sorte de récitatif où se répondent « ténors » et « basses » divisés. Un hymne d'imploration du chœur des femmes accueille Boris à sa sortie : « Donne du pain au peuple... »

Au moment où Boris sort de la cathédrale, un Innocent à qui des enfants avaient dérobé un kopek, s'approche du tsar et lui demande de leur couper le cou comme il a fait couper le cou au petit tsarevitch. Arrêtant Chouïsky qui veut le faire saisir, Boris se contente de lui répondre : *« Prie pour moi, pauvre Nicolka. »*

Cette scène est une des plus importantes car c'est la seule où Boris et le peuple, symbolisé par l'Innocent, se retrouvent face à face. Il faut noter que l'Innocent, simple d'esprit, était en Russie traditionnellement entouré d'une sorte de déférence religieuse.

Deuxième tableau : Au Kremlin, la Douma des boyards et la mort de Boris.

Inquiète des progrès du faux Dimitri, qui progresse vers Moscou, la Douma des boyards s'est réunie au Kremlin pour prononcer la condamnation à mort de l'usurpateur. Après la délibération, Chouïsky fait part à ses collègues des hallucinations de Boris.

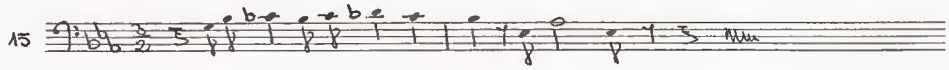
Le motif souple et insinuant du prince se fait entendre au quatuor à cordes, aux clarinettes et aux bassons. (*Th. 13*)

Soudain, Boris apparaît, les yeux hagards, les gestes fous, toujours assailli par le spectre de l'enfant assassiné. Dans sa démence, il semble ignorer la présence des boyards stupéfiés.

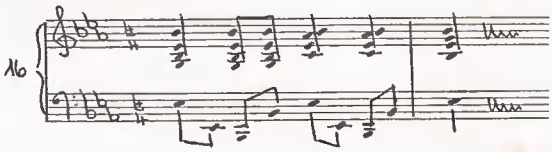
Les montées chromatiques qui soutiennent le récit des hallucinations de Boris mènent, dans une longue progression, au dessin des instruments à vent seuls, puis à une impressionnante explosion orchestrale.

Alors, Chouïsky introduit Pimène (*Th. 7*) qui relate au tsar la guérison miraculeuse d'un vieillard venu prier sur la tombe de Dimitri. Ce coup est fatal pour Boris : *« Oh je meurs ! je meurs ! »*

La couleur de l'orchestre change brutalement. Le glas des percussions et des pesants accords des instruments à vent est suivi d'un lent et solennel choral funèbre.

Boris convoque son fils auquel il remet ses pouvoirs et lui adresse son dernier adieu : *« Adieu mon fils... »*

Troisième tableau : Dans la forêt de Kromy.

Ignorant encore la mort de Boris, les paysans de la plaine de Kromy se révoltent. Excités par les deux moines vagabonds, Varlaam et Missaïl, ils sont sur le point de faire subir des sévices à un boyard et à deux jésuites. Mais Dimitri survient à la tête de son armée et rassemble tout le monde sous sa bannière. Il se fait reconnaître pour tsar et acclamer par la foule. Tous le suivent au combat.

Le thème de Dimitri par son rythme héroïque, est devenu un chant de triomphe.

Resté seul en scène, l'Innocent se lamente sur les malheurs futurs du peuple russe.

oOo

Discographie :

— Intégrale (Solistes, Chœurs et Orchestre du Théâtre Bolchoï) 4 disques G.U. 718415/8, livret russe et français - Chant du Monde.

— Intégrale (Orch. Phil. de Vienne) Karajan (4 disques) Decca 514/17, livret russe, anglais.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

APOLLO ET HYACINTHUS

Partition *Neue Mozart Ausgabe*. Série II. Groupe 5. tome 1
Bärenreiter, 1959

W.A. MOZART
(1756 - 1791)

Mozart composa *Apollo et Hyacinthus* K 38 au cours de sa halte de quelques mois à Salzbourg, après le premier grand périple en Europe de novembre 1763 à décembre 1766 et avant un séjour à Vienne, de septembre 1767 à décembre 1768. Avant *Apollo et Hyacinthus*, deux autres commandes importantes avaient honoré l'enfant prodige de retour dans sa ville natale : le premier volet du *Singspiel* sacré *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* K 35 dont les deux autres parties étaient confiés à l'organiste Aldgasser et à Michael Haydn , et la cantate de la Passion *Grabmusik* K 42, pour la semaine sainte de 1767. Mais, quelque dramatique, quelque lyrique que fusse leur caractère, il s'agissait d'œuvres religieuses. *Apollo et Hyacinthus* est donc bien le premier opéra de Mozart, un an avant *La finta semplice* K 51 et *Bastien et Bastienne* K 50.

La destination de l'œuvre et les circonstances dans lesquelles elle fut créée sont capitales pour comprendre une partition qui, pendant longtemps et en dépit de son grand intérêt, ne retint qu'une faible attention de la part des meilleurs "mozartologues". En fait, *Apollo et Hyacinthus* constituait un intermède inséré dans *Clementia Crœsi* ("La clémence de Crœsus"), pièce du bénédictin Rufinus Widl (1731 - 1798) et représentée dans le grand amphithéatre de l'Université de Salzbourg, le 13 mai 1767. Ce spectacle scolaire ("Schuldrama") était donné par les meilleurs élèves de la classe de "syntaxe", troisième étape de cursus des humanités dont Widl (auteur également, de toute évidence du livret d'*Apollo et Hyacinthus*) était le professeur. De là, tout naturellement, le registre des voix (ténor, alto, soprano) qui correspond à l'âge des interprètes et la langue du texte, l'obligatoire latin universitaire.

Le terme d'"intermède", utilisé ci-dessus, ne doit pas être confondu avec celui d'"intermezzo", petite scène bouffonne et bourgeoise à trois personnages (dont un muet, en général), interpolée dans un opera seria et donc le modèle reste la célèbre *Serva Padrona*. C'est, ici, un spectacle beaucoup plus long (80 minutes environ), qui ne comporte pas moins de cinq personnages et qui affecte lui-même la forme d'un petit *opera seria*. Mieux encore, *Apollo et Hyacinthus* est une sorte de "poupée russe" à l'intérieur de *Clementia Crœsi* auquel le lient de multiples parallèlismes dans l'action, le caractère des personnages et l'expression des sentiments. Ce premier drame lyrique d'un enfant de onze ans se trouve ainsi rattaché au thème de la clémence, l'un des "topos" de l'opéra au XVIII[e] siècle (et jusqu'à Beethoven au moins), dont on suivra le filon au cours de toute la vie de Mozart, de *Mithridate* K 87 (1770) à *La Clémence de Titus* K 621 (1791).

Comme de juste, le texte du professeur ès humanités Widl fait appel à des sources choisies dans l'Antiquité classique : les *Métamorphoses* d'Ovide (chant X, vers 178 et sqq.), mais aussi l'*Hélène* d'Euripide, le περὶ ἀπίστων de Palaphaitos, disciple d'Aristote, et les *Dialogues des Dieux* de Lucien. Œbalus, roi de Laconie, a pour fils Hyacinthus et pour fille Melia (personnage ajouté par Widl). Zephyrus, qui chérit à la fois celle-ci et celui-là, jalouse Apollo, tendre ami du frère et fiancé de la sœur. Une tempête va interrompre un culte rendu au dieu-berger, qui presse cependant Œbalus d'oublier ce mauvais présage. Alors qu'Apollo, Hyacinthus et Zephyrus lancent le disque, le perfide Zephyrus blesse mortellement Hyacinthus et accuse Apollo, espérant ainsi rendre impossible le mariage d'Apollo et de Melia. L'imbroglio se développe jusqu'à ce que Hyacinthus, sur son lit de mort, disculpe Apollo et dénonce le vrai coupable. Tout s'arrange. Hyacinthus sera métamorphosé en fleur (la jacinthe, bien entendu) et Zephyrus, brisé par les vents.

Le jeune Mozart a construit son œuvre avec un grand souci de la symétrie. *Apollo et Hyacinthus* est divisé en trois parties dont la première précédait le premier acte de *Clementia Crœsi*, la deuxième s'intercalait entre le deuxième et le troisième actes et la troisième entre le quatrième et le cinquième actes. Chaque partie d'*Apollo et Hyacinthus* comprend six sections : trois récitatifs et trois arias ou ensembles. Une ouverture, ici dénommée : "Intrada", précède le tout.

1[e] partie (Prologue)	2[e] partie	3[e] partie
Intrada		
Récitatif	Récitatif	Récitatif
Chœur avec solo	Aria	Aria
Récitatif	Récitatif	Récitatif
Aria	Aria	Duetto
Récitatif	Récitatif	Récitatif
Aria	Duetto	Terzetto

Compte tenu de la brièveté des numéros, le rythme général de l'œuvre est très rapide, d'autant plus que chaque récitatif (y compris les récitatifs accompagnés) fait intervenir plusieurs personnages, composant ainsi une véritable scène dramatique.

Non moins symétriquement, la seule voix de ténor est affectée au roi Œbalus, dont les deux enfants, Melia et Hyacinthus sont sopranos, alors que les deux rivaux, Apollo et Zephyrus, chantent dans le registre d'alto. On notera enfin que dans le chœur avec solo du premier acte, deux basses (les prêtres d'Apollon) viennent renforcer l'ensemble.

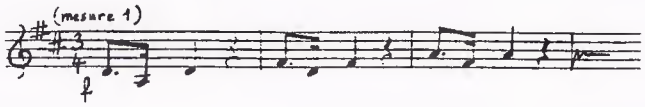
L'orchestration est analogue à celle que l'on trouve dans d'autres œuvres contemporaines de Mozart (en particulier les concertos pour piano K 37 et K 39, ainsi que la symphonie K 43) : violons par deux, altos, violoncelles, contrebasses, cors (en *ré, fa, sol* et *mi bémol*) et hautbois par deux. Mozart divise cependant très souvent (et dès l'ouverture) les altos par deux.

MUSIQUE & CULTURE

Ouverture

L'"Intrada" (*Allegro*, à 3/4, en *ré* majeur), module rapidement vers le *la* majeur avec même quelques emprunts au *mi* majeur. Elle est construite en deux sections avec *Da Capo*. exactement comme une *aria* classique. La première section s'ouvre par une phrase caractéristique

Ex.1

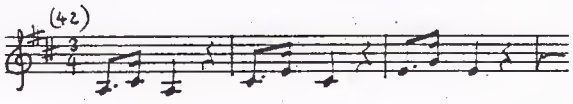


sur laquelle s'articule une ritournelle qu'on retrouvera par la suite

Ex.2

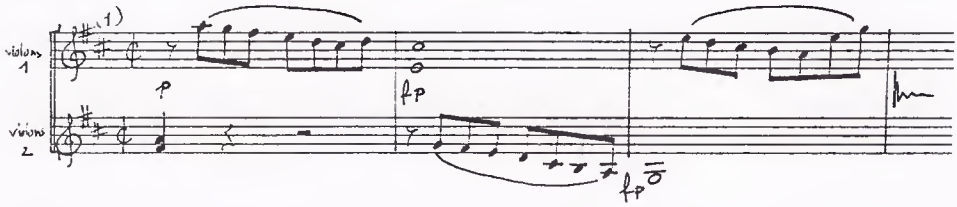
Dans la deuxième section, la phrase de la première se présente ainsi modifiée :

Ex.3

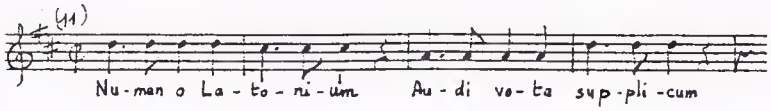


1ère partie

Le récitatif "*secco*" qui ouvre l'action nous montre Œbalus, entouré de Hyacinthus et de Melia. Ils s'apprêtent à sacrifier à Apollo. Zephyrus s'irrite de cette préférence. le chœur (n°1) en *ré* majeur (*Andante alla breve*) comprend quatre parties. Il commence, sur la dominante, par une introduction instrumentale, un thème ample et mélodieux que se partagent les violons :

Ex.4

Suit alors la prière collective, le chœur «*Numen Latonium*» dont les voix parallèles soulignent la solennité. On notera que Mozart, ici comme presque partout ailleurs, se conforme à la prononciation ecclésiastique du latin. qui allonge, plus encore qu'elle ne l'accentue, la syllabe tonique :

Ex.5

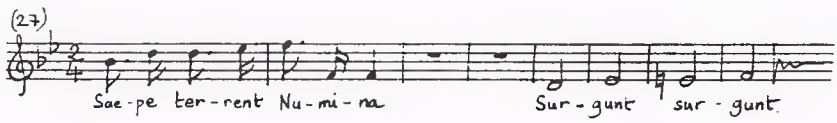


Le chœur s'interrompt pour faire place à l'invocation en solo d'Œbalus (*Tempo moderato* à 3/4, en *sol* majeur) et la scène se termine par une reprise du chœur en *Da Capo* avec quelques variantes minimes.

Le récitatif qui succède au chœur est annoncé par un coup de tonnerre. Œbalus s'inquiète de la tempête qui interrompt le sacrifice. Melia affirme qu'elle n'a rien à se reprocher. Hyacinthus craint que la jalousie de Zephyrus n'ait courroucé Apollo, mais il n'en dit mot et rassure son père.

L'air d'Hyacinthe (n°2) est une réflexion sur les moyens (amour et crainte) grâce auxquels les dieux s'imposent aux mortels. La première partie est un *allegro moderato* à 2/4. en *si bémol* majeur, qui commence par des traits rapides à l'orchestre. introduisant un thème à vocalises dialogué avec les instruments (parmi lesquels les cors sont absents)

Ex.6

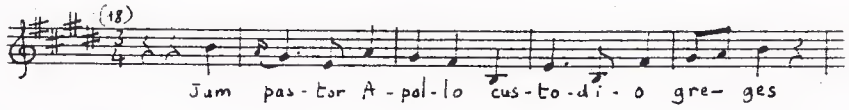


Dans le développement, les montées chromatiques, les modulations fréquentes et rapides vers les tons voisins (*fa* majeur, *sol* mineur, *mi bémol* majeur) expriment l'inquiétude de Hyacinthus. On passe ensuite à un *andantino* en *fa* majeur à 3/8 (modulant parfois en *ré* mineur) dont les vocalises témoignent, elles aussi, des sentiments mélangés du personnage. L'air revient en *Da Capo* sur la première partie et s'achève sur un accord incomplet (*si bémol - ré*) qui, appartenant à la fois aux tonalités de *si bémol* majeur et de *sol* mineur, souligne la fragilité des mortels.

Au cours du récitatif (toujours *secco*) qui suit, Apollo assure Œbalus de son affection et lui annonce son intention de demeurer en Laconie. Son amour (partagé) pour Mélia et son amitié pour Hyacinthus suscitent la rage jalouse de Zephyrus.

L'air d'Apollo (n°3) constitue l'exacte contrepartie, apaisante et pastorale, de l'air d'Hyacinthus. A l'inverse de ce dernier, les cors y sont présents et les hautbois se taisent. Il commence par un *andantino* à 3/4 en *mi* majeur, tonalité fort rare chez Mozart :

Ex.7



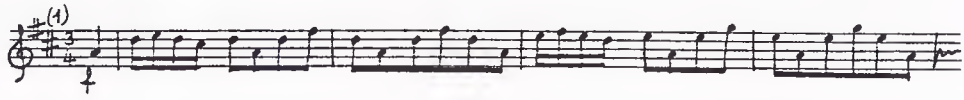
Orné de vocalise un peu moins périlleuses que celles de l'air précédent, il ne tarde pas à moduler dans la tonalité, encore plus rare, de *si* majeur. Sa deuxième partie est un allegro à 2/4 (toujours en *mi* majeur / *si* majeur) qui ne comporte pas de *Da Capo* vocal. C'est l'orchestre seul qui revient pour conclure sur l'*andantino* initial.

2e partie

La deuxième partie d'*Apollo et Hyacinthus* s'ouvre par un récitatif (*secco*), dialogue dans lequel Œbalus révèle à Melia qu'Apollo désire l'épouser. La réponse de la jeune fille est, bien entendu, positive : *«Il aura tout ce que désire son cœur»*.

Suit alors l'air dans lequel Melia se réjouit de ce mariage. La première partie est un *allegro* à 3/4 en *ré* majeur, où l'orchestre au complet introduit le thème joyeux que reprendra Melia :

Ex.8

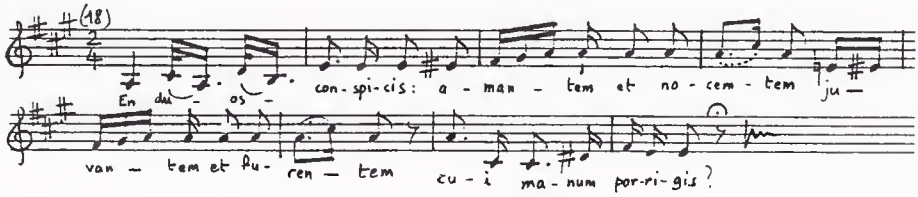


Coupé de vocalise nombreuses et brillantes, l'air module vers le *la* majeur où il finit par s'installer. La seconde partie de l'air suit le tempo et la mesure de la première, mais en *sol* majeur, avec des modulations passagères poussant jusqu'au *si* majeur. C'est une sorte de cavatine, de chanson joyeuse : *«Je vais être appelée déesse, si le dieu m'aime»*. Comme dans la plupart des airs de l'opéra, celui-ci est repris *Da Capo*.

A cette allégresse succède un récitatif tragique au cours duquel Zephyrus apprend à Œbalus et à Melia que Hyacinthus a été tué (en réalité blessé mortellement). Zephyrus accuse Apollo de ce forfait et propose à Melia de l'épouser. Melia le repousse.

Dans l'air suivant, enchaîné sur le récitatif, Zephyrus insiste : *«Apollo te tuera, Zephyrus t'aimera »*. L'air (*un poco allegro* à 2/4, en *la* majeur), est soutenu par les seules cordes, aux couleurs sombres. Les premiers violons annoncent le thème, haché, du perfide :

Ex.9

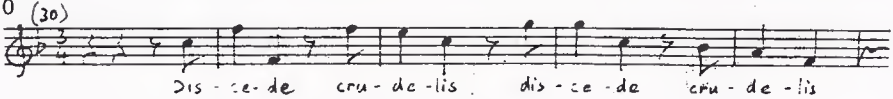


Cet air, contrairement à tous les autres, ne comporte qu'une seule section, sans *Da Capo*.

Apollo apparaît alors, annoncé par Zephyrus dans un récitatif *secco*. Melia accable Apollo de ses reproches et lui demande de quitter ce royaume où, croit-elle, il vient de jeter le deuil.

Le *duetto* entre Apollo et Melia, qui conclut la deuxième partie, constitue du point de vue dramatique le développement du récitatif précédent. On notera, à cet égard, ici comme ailleurs, l'habileté avec laquelle Mozart sait enchaîner les différentes séquences de l'action. Ce *duetto* commence par un *allegro* à 3/4 en *fa* majeur et la tonalité ne variera pas plus, d'un bout à l'autre du morceau, que la résolution des protagonistes. L'orchestre, au complet, introduit le thème furieux de Melia *«Discede»* (*Va t'en !*) :

Ex.10



MUSIQUE & CULTURE

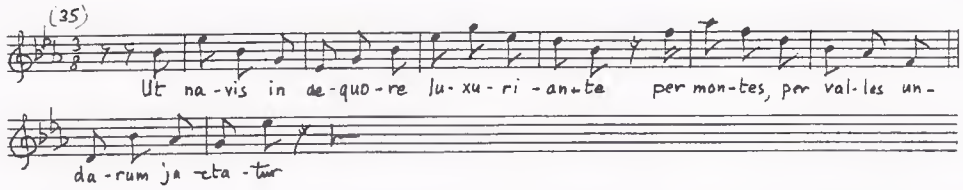
Le dialogue, haché et violent, est ponctué de cris et de vocalises alternés ou superposés. Dans une deuxième section, un *moderato* à 2/4 toujours en *fa* majeur. Apollo exprime gravement, sur une ligne mélodique à peine plus mobile que celle d'un récitatif accompagné, son innocence, son affection et sa fermeté : «*Latebo*» (*Je resterai !*). On revient ensuite au rythme agité de la querelle, reprise avec quelques variations de l'*allegro* initial à 3/4. La scène s'achève sans qu'aucun des protagonistes n'ait cédé.

3e partie

Le récitatif qui ouvre la troisième et dernière partie de l'œuvre met en scène Hyacinthus expirant et son père, Œbalus. Il est accompagné de bout en bout par les Cordes, avec sourdine pendant la dénonciation du vrai coupable par le mourant, puis sans sourdine quand Œbalus, bouleversé, prend conscience de l'odieuse perfidie de Zephyrus.

La fureur et l'embarras du roi s'expriment dans l'air suivant, qui commence par un *allegro* en *mi bémol* majeur, au rythme à 3/8 très fortement marqué et dont le caractère ne déparerait pas un "*drama giocoso*"

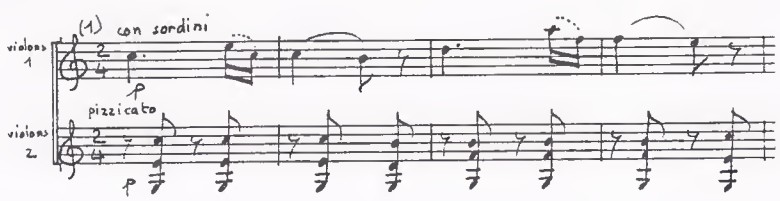
Ex.11



Dans la deuxième section, sans que la pulsation ternaire se relâche, le passage au ton relatif mineur (*ut* mineur) assombrit encore l'expression des sentiments d'Œbalus : «*La fureur me soulève, la douleur m'accable ; colère et vengeance ne cessent de m'agiter*». On revient ensuite en *Da Capo* sur la première section.

Pendant le récitatif (*secco*) qui succède à cet air, Œbalus révèle à sa fille Melia la trahison de Zephyrus et la fausseté des accusations jetées contre Apollo. Melia se repent amèrement d'avoir enjoint à Apollo de quitter la Laconie. Parviendra-t-on à le retenir, maintenant ?

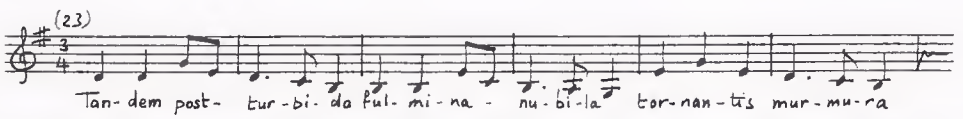
Cette fois encore, le *duetto* suivant, toujours entre Œbalus et Melia, développe les sentiments du récitatif précédent. Dans cet *andante* à 2/4 en *ut* majeur, d'un seul tenant, l'orchestre (sans hautbois) introduit immédiatement le thème que Melia et Œbalus se partageront :

Ex.12

C'est un air orné, où les phrases et les vocalises sont tantôt alternées, tantôt superposées, tantôt décalées, avec des modulations vers le ton relatif de *la* mineur. Dans l'*andante* de sa symphonie K 43, composée quelques mois plus tard à Olmütz et à Vienne, Mozart reprendra intégralement, sous forme instrumentale, la partition de ce *duetto*.

Tout heureusement, va s'éclairer dans le récitatif suivant. Celui-ci commence *secco*, puis, après trois mesures devient accompagné (un *andantino* en *sol* majeur auquel les hautbois, seuls, ne participent pas) quand Apollo annonce que Hyacinthus est métamorphosé en fleur. La réconciliation entre Apollo, Melia et Œbalus adopte à nouveau la forme du récitatif *secco*.

Apollo et Hyacinthus s'achève par un *terzetto* qui réunit les trois personnages survivants. Cet ensemble, un *allegro* à 3/4 solidement installé dans la tonalité de *sol* majeur, est précédé d'une introduction orchestrale assez conséquente jusqu'à la première énonciation du thème par Melia «*Enfin, après les orages, les éclats et le tonnerre...*»

Ex.13



Le trio se poursuit par un jeu de réponses et de vocalises en canon et s'achève par une réaffirmation de la moralité, agrémentée de traits de violons et soutenue aux violoncelles et aux contrebasses par une pédale de dominante : «*Que notre destin s'accomplisse dans le mariage !*»

Gérard Gefen

Discographie : la seule version utilisant les voix d'enfants et respectant scrupuleusement la partition originale est celle, au demeurant très satisfaisante du point de vue artistique, publiée par PAVANE RECORDS (Coffret de 2 compacts ADW 7236/37) avec les solistes du Tölzer Knabenchor et l'Ensemble baroque de Nice dirigés par Gerhard Schmidt Gaden (enregistré en 1990)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

Symphonie concertante K.364 pour violon, alto et orchestre en mib majeur

Partition : Ed. Eulenburg

Wolfgang Amadeus MOZART (1756 - 1791)

Ecrite à Salzbourg à l'automne 1779, la *Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre en mib majeur* constitue, de l'avis unanime, un jalon essentiel dans l'œuvre de Mozart. Comme l'écrit Alfred Einstein (1), « *Dans cette symphonie concertante en mib majeur, Mozart fait le bilan des résultats atteints dans les parties concertantes de ses sérénades, mais ces conquêtes sont liées aux notions de monumentalité et de grandeur dont il avait eu la révélation à Mannheim et à Paris ; et - trait important entre tous - elles sont liées à la maturité atteinte par Mozart lui-même sur le plan humain et sur le plan artistique (...) L'empreinte de l'auteur marque jusque dans ses moindres détails la vivante unité de chacun des trois mouvements, l'alacrité de l'orchestre, où chaque instrument parle sa langue la plus originale.*

Pour Jean et Brigitte Massin (2), « *jamais encore l'expression de Mozart n'a été si douloureuse, non seulement dans l'andante, mais dès l'allegro maestoso initial. Mais jamais elle n'a été dans un rapport tel avec une expression d'espérance virile et d'ardeur volontaire (...) ; ici, par un contraste frappant, la passion de vivre et la souffrance tragique s'avivent l'une l'autre sans que l'une s'efface jamais devant l'autre : ici encore s'ouvre la route qui conduira à la dialectique beethovénienne.* ».

Outre la présence des deux pupitres d'alto dans l'orchestre (3), il faut noter que la partie d'alto principal offre la particularité d'être écrite en *ré* majeur sur la partition originale : l'instrument doit donc être accordé un demi-ton plus haut que son accord normal (*do - sol - ré - la*) (4), ce qui lui donne un timbre plus brillant, de façon à la différencier nettement des altos de l'orchestre.

Les trois mouvements de cette *Symphonie concertante* sont respectivement : *Allegro maestoso, Andante* et *Presto*.

1er mouvement : Allegro maestoso

Quoique cet *Allegro maestoso* initial réponde à la forme sonate tripartite (Exposition, Développement, Réexposition), la fécondité mélodique de Mozart rend difficile une analyse très simple de ce morceau. (Nous nous sommes attachés, néanmoins, à une présentation la plus claire possible.)

Avec Alfred Einstein (1), encore, il importe de préciser que « *le premier mouvement n'est plus seulement un Allegro ou en Allegro spirituoso, mais un Allegro maestoso ; plus de motifs bouffes ou simplement galants, mais des motifs "symphoniques" ou chantants, parmi lesquels certains sont inoubliables (...)* »

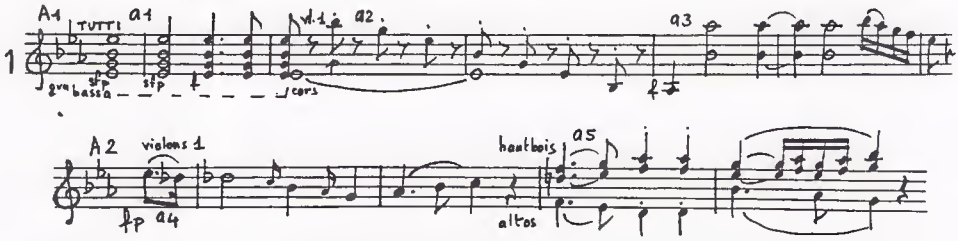
Signalons aussi la longueur des thèmes et leur construction en plusieurs éléments, qui témoignent de l'adhésion de Mozart au "style long" allemand.

I. EXPOSITION

Suivant la "nécessité" du style concertant à l'époque de Mozart, l'Exposition comprend deux grandes parties : la première, confiée à l'orchestre (ici, les solistes se joignent aux pupitres de Cordes correspondants) et la seconde, confiée aux deux solistes, accompagnés par l'orchestre.

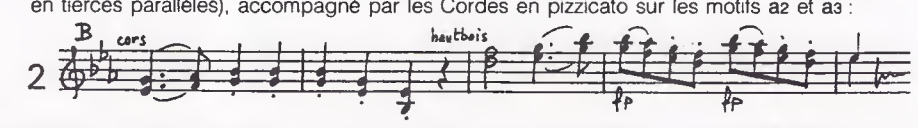
1. Orchestre :

- Le thème A en impose par la majesté et l'ampleur de son souffle symphonique. En *mib* majeur, il comprend deux parties, A1 (antécédent) et A2 (conséquent), de plusieurs éléments chacune :

1

(Remarquons dans A2 le dialogue Cordes - Bois amenant des syncopes significatives de la suite du morceau.)

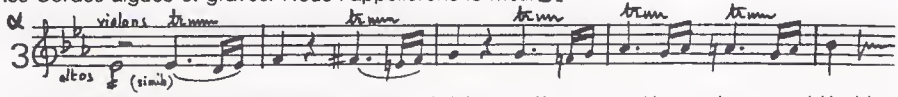
- La coda du thème A, en fanfares, s'abstient de moduler : ce n'est donc pas le "pont modulant" traditionnel.
- Le thème B est exposé sans transition. Tout en étant dans le ton principal, il apporte un contraste avec le thème A par son charmant dialogue entre les 2 cors et les 2 hautbois (chaque groupe jouant en tierces parallèles), accompagné par les Cordes en pizzicato sur les motifs a2 et a3 :

2



Malgré son expression optimiste qui le différencie nettement du thème A, le thème B peut être qualifié de "2e thème provisoire", encore dans le ton principal, en attendant le véritable 2e thème.

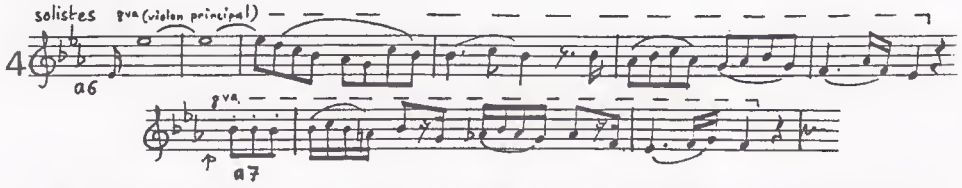
• C'est ici que se place l'un des très rares "crescendos d'orchestre" écrits par Mozart à la manière des musiciens de l'orchestre de Mannheim (orchestre entendu par Mozart peu de temps avant la composition de l'œuvre, rappelons-le). Bâti sur une pédale de tonique répétée en croches, ce passage monte à la fois vers l'aigu et le *forte*, en trilles dramatiques aux Cordes sur des tenues des Vents. L'aboutissement du crescendo ramène les syncopes du thème **A**, les trilles alternant maintenant entre les Cordes aigües et graves. Nous l'appellerons le motif **α**



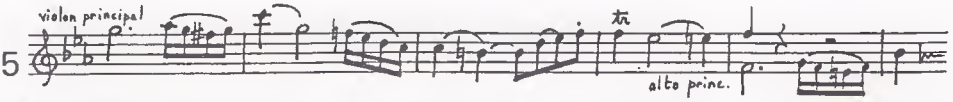
Une succession de cadences parfaites conduit à la deuxième exposition, qui est considérablement modifiée par rapport à la première

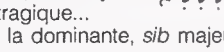
2. Solistes et orchestre :

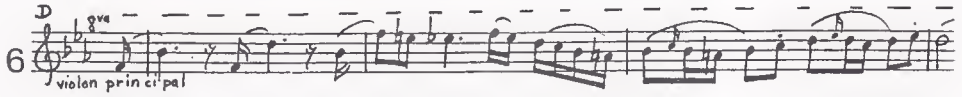
• Alto et violon solistes entrent sur la fin de l'épisode précédent, jouant à l'octave un nouveau motif mélodique a6, interrompus par le motif a1 (Ex.1). Puis les solistes enchaînent sur un autre élément, rythmique et imitatif, a7. L'ensemble constitue une variation du thème A1 :



• Une formule conclusive en *mib* majeur laisse soudain place à trois blanches en octaves piano aux Cordes, modulant en *do* mineur. Elle introduisent un nouveau thème **C** (en lieu et place de **B**), que se partagent les solistes : c'est l'équivalent du "thème du soliste" des concertos pour piano de Mozart. Son caractère expressif, presque douloureux, annonce le second mouvement :



• La phrase de l'alto principal revenant en *mib* majeur, une variation ornementale rapide conduit à un motif **γ** en notes répétées, sur le rythme  dont le martèlement "bouffe" sous-entend peut-être un caractère tragique...
Nous modulons enfin à la dominante, *sib* majeur.

• Introduit par un petit motif en tierces des hautbois, rappelant a5, le thème **D** est exposé en *sib* majeur, s'élançant vers l'aigu, d'abord au violon, puis à l'alto. Son caractère conquérant, sa tonalité, son expression virile en font le véritable 2e thème de ce 1er mouvement :

• On se dirige alors vers la Coda de l'Exposition, sous forme de variations sur le thème **D** et l'introduction de nouveaux motifs par les solistes. Le Développement est entamé par une cadence parfaite dans le ton de la dominante.

II. DEVELOPPEMENT

• Dans un passage orchestral agité issu de la Coda du thème **A**, de grands accords en doubles et triples cordes ponctuent énergiquement le motif des violons et altos, au-dessus d'un déferlement de doubles croches aux Cordes graves. Il ramène le thème syncopé et trillé **α**, puis le "crescendo mannheimien" de l'Exposition.

• Une variation ornée du thème **C** alterne avec un fragment de **α** (soliste et orchestre), amenant à un point d'orgue sur un accord dissonant de septième mineure.

• Violon et alto solistes déroulent alors à tour de rôle un solo expressif, discrètement accompagné par les trilles et les syncopes **α**. Le solo d'alto amène un dialogue virtuose, de style "baroque", entre les deux solistes, accompagnés en douceur par la polyphonie des Cordes.

• L'entrée des Vents, sur un motif issu de a5, amplifie le discours des solistes tandis que les Cordes passent en *pizzicato*. Ce passage conduit à la conclusion du développement.

III. REEXPOSITION

La Réexposition est irrégulière, les thèmes étant présentés modifiés et dans un ordre différent de l'Exposition.

• Le tutti réexpose le thème **A1** dans sa grandeur, mais aussitôt les solistes introduisent leur propre variation du thème **A** (cf. 2e Exposition) en *mib* majeur. (De ce fait, **A2** disparaît).

• Au lieu du thème **B**, Mozart fait entrer une variation du thème **C**, en *fa* mineur et modulant en *mib* majeur. Elle ramène le motif martelé **γ** en notes répétées, de moins en moins "bouffe".

• L'alto soliste réexpose en premier le thème **D**, cette fois dans le ton principal (comme tout deuxième thème à la Réexposition), suivi du violon soliste.

- Le thème **B** est alors réexposé en *mib* majeur, avec son dialogue cors - hautbois. Les solistes l'ornent de tenues et contrechants trillés qui lui confèrent une certaine nostalgie. Il se conclut, de nouveau, par des variations ornementales en crescendo.

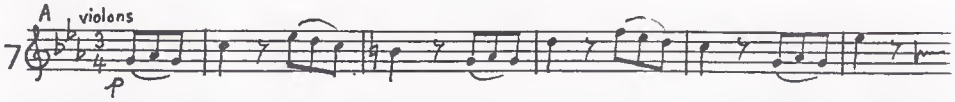
IV. CODA

- Cette ascension débouche sur l'exploitation tendue du motif orchestral syncopé de l'Exposition (1ère partie de 𝒜); elle amène le traditionnel arrêt sur l'accord de quarte-et-sixte signalant la cadence des solistes.
- *Cadenza* : elle est écrite par Mozart lui-même, exceptionnellement. Le violon et l'alto resserrent considérablement leur dialogue : questions - réponses, passages en tierces parallèles, recours aux doubles cordes d'accompagnement... Plusieurs points d'orgue conduisent à une conclusion récitative, aux dissonances expressives.
- La péroraison, dramatique, reprend le *tutti* d'orchestre 𝒜 aux syncopes et trilles angoissés. Le martèlement des accords conclusifs apporte un semblant de joie finale.

2e mouvement : Andante

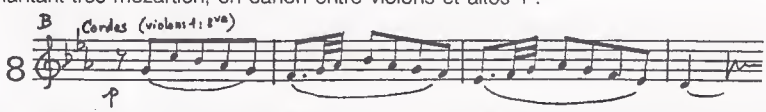
Le mouvement central Andante est écrit en *ut* mineur, ton relatif de *mib* majeur. Son expression douloureuse, très directe, surprend de la part de Mozart. A ce sujet, Marcel Brion (5) écrit : *« Le thème de la recherche, si caractéristique de l'esprit mozartien (...) s'exprime ici dans la tristesse inquiète de l'andante, tristesse si noble, si simplement traduite (...) »*

Le morceau suit le plan d'un *lied* varié **A B A' B' A''**, avec une cadence des solistes avant le retour final du refrain.

1ère partie A : Le *tutti* expose le thème principal A *piano* aux violons I, doublés à l'octave inférieure par les violons II (remarquons les silences expressifs de ce thème) :

Les deux solistes reprennent aussitôt le thème **A** en l'ornant et en le faisant moduler (la phrase de l'alto aboutit avec une grande douceur en *mib* majeur). Puis ils introduisent un nouvel élément en notes répétées, gamme ascendante et saut d'octave final, de caractère inquiet. Violon et alto principaux continuent à dialoguer en *"se prenant l'un à l'autre les membres de phrase"* (J.-V. Hocquard) et concluent provisoirement en *mib* majeur.

2e partie B :

- Le *tutti* des Cordes intervient *piano*, exposant un nouveau thème mélodique en *mib* majeur, du caractère chantant très mozartien, en canon entre violons et altos 1 :



- Les solistes s'emparent de ce thème, à son tour, le variant en traits plus virtuoses, tandis que l'orchestre se rassemble vers un crescendo final couronné par un trille des solistes.
- Le *tutti* exprime alors sa puissance au service d'une expression noble et poignante, retrouvant les syncopes du 1er mouvement en octaves répétées, suivis d'un chromatisme descendant.

3e partie A'

- Le violon principal réexpose le thème **A** dans le ton relatif (*mib* majeur), discrètement soutenu par les Cordes, et l'alto lui répond en *fa* mineur. Le caractère du thème est ainsi considérablement changé.
- Les solistes, accompagnés par l'orchestre en notes répétées, apportent un surcroît de tension dans leur dialogue, de plus en plus serré et centré sur les tonalités mineures. La section **A'** s'achève sur de grandes gammes descendantes des deux protagonistes, en *do* mineur.

4e partie B' :

- Le thème **B** est donné, cette fois, dans le ton principal, *do* mineur, par le *tutti* des Cordes, dans la nuance *piano*.
- Les solistes proposent de nouvelles variations de **B** en un duo plus serré et plus expressif encore, interrompu brièvement par une descente en triolets des Cordes à l'unisson. Le crescendo aboutit encore au trille des solistes sur la cadence parfaite en *do* mineur.
- Le *tutti* orchestral intervient *fortissimo* ; on retrouve les syncopes et le chromatisme plaintifs, annonçant cette fois l'accord de quarte-et-sixte pour la cadence des solistes.
- *Cadenza* : écrite également par Mozart, cette cadence assez brève fait dialoguer le violon et l'alto sur le thème **A** varié en arabesques particulièrement expressives. Les instruments se répondent, s'accompagnent ou s'unissent, jusqu'au trille final introduisant la Coda.

Coda A'' :

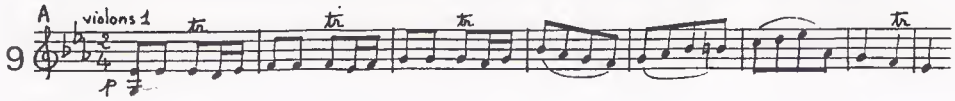
Le thème principal n'est qu'évoqué par le *tutti* orchestral qui reste *piano*, par son rythme et son accompagnement. Une succession de *forte* et de *piano* amène la fin, nostalgique, comme si la douleur s'apaisait à regret avant le joyeux finale.

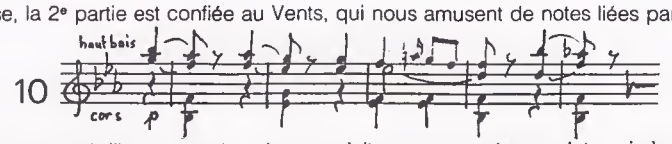
3e mouvement : Presto

Mozart termine par le traditionnel Rondo animé et joyeux, sur un mouvement de contredanse à *2/4*. dans le ton principal de *mib* majeur.

L'alternance refrain - couplet, épousant la forme **A B A B A**, correspond plus ou moins bien à l'alternance "baroque" tutti-soli. Le refrain et le couplet ont chacun leur thème propre. Il faut remarquer, cependant, la présence d'un motif secondaire - variation du refrain - exposé au ton de la dominante et réexposé au ton principal, comme un 2e thème de forme sonate.

1. Refrain A :

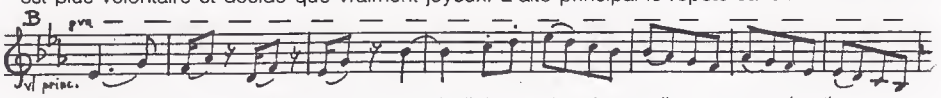
- La 1ère partie du thème **A** est exposée *piano* par les solistes et les Cordes réunis. Elle est typique d'un *Rondo* de symphonie classique (on pense à certains refrains similaires de J. Haydn) :

- En réponse, la 2e partie est confiée au Vents, qui nous amusent de notes liées par deux:



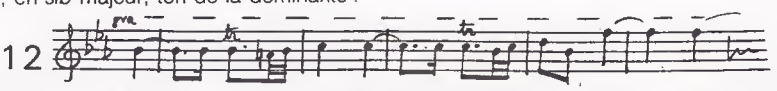
- Un *tutti* en gammes brillantes et volontaires conduit, non pas au 1er couplet, mais à un thème secondaire, joyeux appel des cors accompagnés par des arpèges aux altos. Les hautbois leur répondent. spirituels, accompagnés par les violons :
- Un nouveau *tutti*, conclusif du refrain cette fois, jubile en joyeuses fanfares.

2. 1er Couplet B :

- Le thème **B** est donné en *mib* majeur par le violon principal, soutenu par les Cordes. Son caractère est plus volontaire et décidé que vraiment joyeux. L'alto principal le répète sans modification :



- Une variation de **B**, en croches et triolets, fait dialoguer les deux solistes avec animation.
- Les protagonistes enchaînent alors sur une variation en canon du thème **A**, comme élongé, trillé dans l'aigu, en *sib* majeur, ton de la dominante :



- Ils continuent par des traits virtuoses, chromatiques et descendants, renforçant le caractère plutôt dramatique de ce couplet, qui se termine en *decrescendo* et "calando poco a poco".

3. Refrain A :

Cette fois, ce sont les deux solistes qui exposent le refrain, en *mib* majeur, en sixtes et tierces parallèles, aussi bien la première que la seconde partie. L'orchestre se contente de les accompagner avec discrétion ou de faire intervenir de brefs *tutti*.

Un silence et une série d'accords modulants amènent le 2e couplet.

4. 2e Couplet B :

- Le thème **B** est donné en *la b* majeur à l'alto principal, puis par le violon principal dans le suraigu.
- Le *tutti*, bref, conduit à la variation de **B** par les solistes en *lab* majeur, à présent généreusement soutenus par l'orchestre.
- Une longue montée chromatique habilement distribuée entre les hautbois, les solistes et les Cordes introduit la variation du Refrain en canon (Ex.12), cette fois en *mib* majeur, ton principal.
- Des commentaires virtuoses en triolets (solistes et orchestre) amènent une succession de *sforzandi* et l'on retrouve le "calando poco a poco" qui terminait le 1er couplet.

5. Refrain A :

- Les solistes réexposent, cette fois encore, le thème **A**, dont la deuxième partie est l'objet d'une variation rythmico-mélodique.
- Le *tutti* introduit une nouvelle variation de **A**, trillée dans l'aigu et mettant en valeur les timbres.
- Le thème secondaire en *mib* majeur des cors et des hautbois (Ex.11) "lance" la Coda du morceau.
- La Coda (*tutti*), très animée, semble vouloir effacer les quelques moments dramatiques du Rondo en combinant joyeusement les motifs du refrain et en martelant la fanfare finale.

(1) *Mozart, l'homme et l'œuvre* (traduction française), Ed Desclée de Brouwer, 1954.
(2) *Wolfgang Amadeus Mozart*, Ed. Fayard, 1970
(3) Jean-Victor Hocquard parle d'"opulence" à propos de l'orchestre de cette symphonie.
(4) Cependant, de nos jours, les altistes interprètent cette œuvre en accordant l'instrument normalement.
(5) *Mozart*, Paris, Amiot-Dumont, 1955.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 36.2/10 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

Symphonie n°41 en Do Majeur "Jupiter" - KV 551

Partition : Universal Edition

W.A. MOZART (1756 - 1791)

Il est délicat de parler de la dernière symphonie de Mozart en la séparant de ses deux sœurs aînées, la 39e et la 40e. Elles forment en effet une véritable trilogie, puisqu'elles ont été écrites en l'espace de deux mois, de juin à août 1788. La genèse de ces trois œuvres reste mystérieuse. Elles n'ont jamais été jouées du vivant de leur compositeur. Mais elles ne forment en aucun cas un hypothétique testament symphonique de Mozart. Il en aurait vraisemblablement écrit d'autres si celles-ci avaient été produites et si elles avaient pu atteindre leur public.

A propos de leur intention expressive, Brigitte et Jean Massin (1) évoquent l'hypothèse suivante, pour les trois symphonies, successivement : « D'abord l'espoir et l'idéal qui animent toute une vie ; ensuite la tragédie où se débat furieusement toute une existence ; enfin la bataille livrée, poursuivie jusqu'au triomphe. »

Quoi qu'il en soit, le titre "Jupiter" n'est évidemment qu'un surnom donné *a posteriori*, aux alentours de 1820 en Angleterre. Il est bien superficiel mais a permis l'éclosion d'une multitude de textes sur le soi-disant caractère "olympien" de la tonalité de *Do* Majeur qu'utilise cette symphonie.

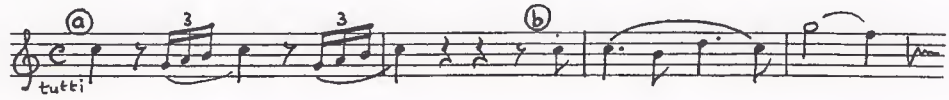
L'effectif orchestral qu'utilise Mozart est classique : flûtes, hautbois et bassons, cors et trompettes par deux, deux timbales (*sol* et *do*) et les Cordes.

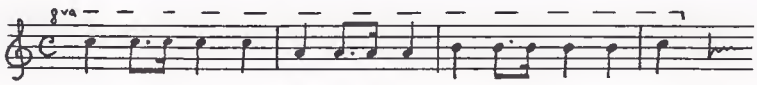
PREMIER MOUVEMENT : *Allegro vivace*

Le premier mouvement s'ouvre directement sur l'exposition, sans introduction lente.

Le thème initial est en fait composé de deux motifs brefs. Le premier, énergique et décidé, clamé par le *tutti* (ex.1a), contraste avec le second, doux et lié, confié au quatuor (ex.1b). Et immédiatement, le *tutti* répond à cette idée en superposant aux traits rapides des altos et des violoncelles les accords brillants de l'harmonie (ex.2). L'orchestre s'arrête sur une demi-cadence en point d'orgue.

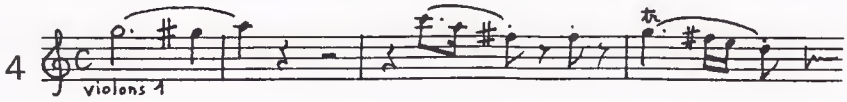
1

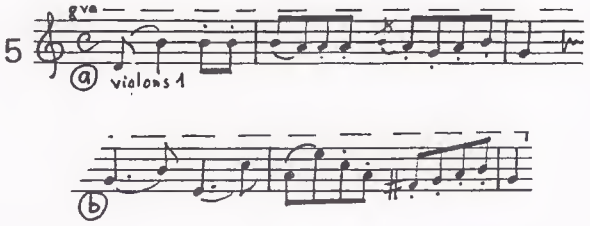


2

Exploitant le premier thème aux violons, Mozart construit le pont par l'adjonction d'un contrechant charmant à la flûte et au hautbois (ex.3).

3

Grâce aux modulations de la deuxième partie du thème, on aboutit logiquement au ton de la dominante pour l'exposition du deuxième thème, d'inspiration plus mélodique (ex.4). Il est énoncé par les violons 1 et le basson, soutenus par les arpèges simplistes, presque mièvres des violons 2. Altos, violoncelles et contrebasses esquissent des éléments d'imitation du thème et préfèrent finalement utiliser la seconde partie du premier motif (ex.1b). Le quatuor conclut ce passage par trois accords brefs de septième de dominante (en *Sol* Majeur) et de quarte et sixte.

4

MUSIQUE & CULTURE

Ils préparent le retour, comme après le premier thème, d'un *tutti forte* qui, après deux mesures d'un poignant *do* mineur nous rétablit dans la tonalité de *Do* Majeur. Ce *tutti* pourrait fort bien être la coda de l'exposition. Mais il n'en est rien. On module à nouveau en *Sol* Majeur et après que l'orchestre s'est arrêté sur la dominante (*Ré* Majeur), arpégée par les premiers violons, Mozart nous fait entendre de façon inopinée un troisième thème (ex.5), tout droit sorti de l'ariette « Un baco di Mano » écrite trois mois auparavant. Pourquoi cette citation, ici, dans le style galant de *l'opera buffa* ? On pourrait là encore se perdre en conjectures oiseuses. Toujours est-il que ce motif clôt l'exposition d'une manière des plus charmantes.

Trois accords des Bois nous font entrer en *Mib* Majeur et c'est le début du développement. Celui-ci est relativement bref, le fil conducteur est, au commencement, le troisième thème. Il est d'abord énoncé *in extenso* par les violons. Sa deuxième partie (ex.5b) est ensuite exploitée en alternance par les violons et le reste des Cordes. Les Bois les accompagnent en utilisant le premier *tutti* de l'exposition (ex.2). L'écriture se resserre sous les tenues des Bois, prélude à une série de modulations (*sol* mineur, *Fa* Majeur, *ut* mineur, *sol* mineur) et on arrive à la deuxième partie du développement.

Elle utilise d'abord le pont de l'exposition, exploité en *Fa* Majeur, puis des traits rapides aux violons, à la façon du premier *tutti*. Le développement se conclut sur un petit canon sur le thème 5b.

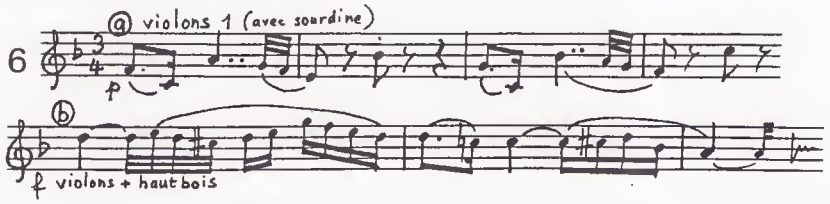
Et c'est la réexposition. Elle se fait de façon assez régulière sur le plan de l'utilisation du matériel thématique. Seuls les rapports tonals sont évidemment modifiés, les deux derniers thèmes étant ramenés au ton principal de *Do* Majeur.

DEUXIÈME MOUVEMENT : *Andante cantabile*

Comme le précédent, ce mouvement adopte la coupe classique de la forme sonate. Mais elle est cette fois-ci bithématique, alors que *l'allegro* présentait trois thèmes.

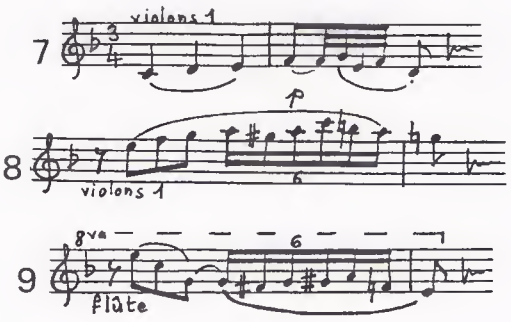
Il faut dire que le premier motif est long et s'étale sur dix mesures, s'opposant ainsi à la traditionnelle carrure à huit mesures.

Confié aux violons (*con sordino*), ce thème merveilleux comprend d'abord deux courtes cellules *piano* (ex.6a), entrecoupées des accords *forte* du *tutti*. Puis les violons, doublés des hautbois, déroulent une large mélopée touchante de simplicité et d'émotion. A leur tour, les Cordes basses chantent la tête du thème, accompagnés par les accords répétés des Bois et les contrechants en guirlande des violons.



Contrastant avec cette délicatesse sereine, le pont est empreint d'une certaine tension dramatique, obtenue par des éléments aussi bien harmoniques que rythmiques et dynamiques. Dynamiques d'abord, avec l'utilisation répétée d'accords marqués *fp*. Rythmiques, par ces lignes syncopées confiées aux Cordes. Mais c'est sur le plan harmonique que la tension est la plus vive : le passage démarre en *do* mineur puis module par demi-tons jusqu'à *Sol* Majeur, qui sera, comme de juste, le ton du deuxième thème.

Celui-ci (ex.7), beaucoup plus court que le premier, est doublé par les Bois et accompagné par les arpèges en sextolets des violons 2.

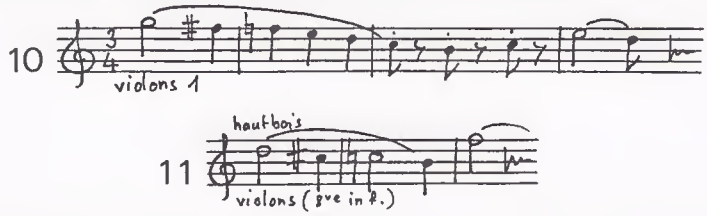
L'exposition se termine alors par une courte coda en forme de cadence parfaite répétée deux fois : les violons montent de la tonique à la dominante (ex.8) et les Bois leur répondent en redescendant à la tonique (ex.9).

Le développement est très court. Il utilise le pont comme première partie. Puis le motif en sextolet de l'ex.8 que les instruments exposent l'un après l'autre.

Et vient la réexposition au ton initial (*Fa* Majeur). Loin d'être textuelle, elle use très largement de longs motifs confiés alternativement aux Cordes aigües et aux Cordes basses et qui entrecoupent le premier thème. Après que celui-ci est redit, les violons poursuivent leur motif en triples croches et les Bois adoptent le rythme du premier thème. Le pont est réduit à trois mesures. Le deuxième thème est réexposé normalement en *Fa* Majeur. Et une fois que tout semble terminé, on réentend le premier motif dans sa simplicité bouleversante, expression d'une clarté sans nuages et d'un achèvement total.

TROISIÈME MOUVEMENT : *Minuetto*

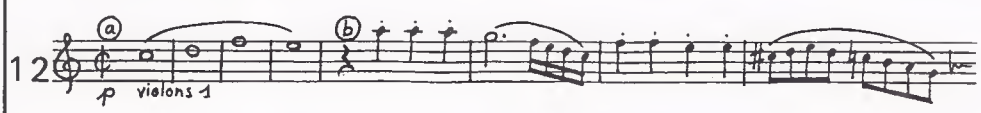
Retour à la tonalité de *Do* Majeur pour le Menuet de coupe totalement classique : Menuet (avec reprises), Trio, Menuet.

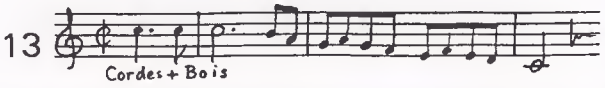
La première partie du Menuet utilise un thème très simple (ex.10). Confié aux violons, il est ponctué par les accents des Cuivres et des timbales.

La deuxième partie est construite sur une variation de ce motif (ex.11). Elle est brièvement modulée au *tutti*, puis donne prétexte à un court passage fugué à quatre entrées (hautbois 1, basson, hautbois 2, flûte) qui se résoud en un bref *tutti* achevant le Menuet.

Le Trio commence de façon inattendue par une cadence parfaite aux Vents entrecoupée d'un motif léger, joué par les violons et le hautbois.

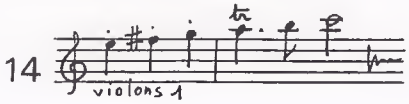
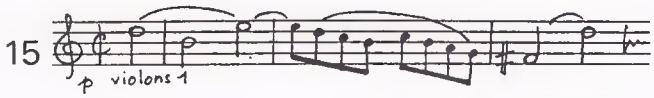
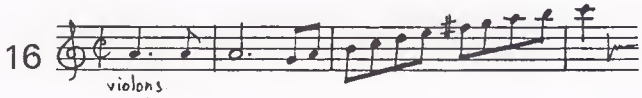
Apparaît alors, à un dièse près, le thème principal du Finale. Et c'est le retour du Menuet.

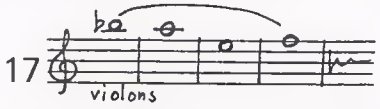
QUATRIÈME MOUVEMENT : *Finale - Allegro molto*

Le dernier mouvement est aussi le plus complexe et le plus grandiose. L'utilisation du majestueux premier thème n'est pas étranger à ce résultat. Les quatre premières notes (ex.12a) de ce motif sont une constante de l'arsenal thématique de Mozart. Il les a déjà utilisées dans sa 1ère symphonie. Leur caractère solennel, religieux est quelque peu atténué par la seconde partie du thème, plus légère (ex.12b).

D'abord exposée par les premiers violons, presque directement, cette première idée est reprise aussitôt par le *tutti* de façon très brillante et homophone. Un autre dessin mélodique conclut le premier thème. Nous l'appellerons motif "cadentiel" (ex.13). Confié à l'unisson aux Cordes et aux Bois, il est répété trois fois en démarrant successivement sur *do, mi, sol,* chaque fois enrichi par les autres instruments.



Une demi-pause, et voici le pont. Il débute par un *fugato* sur le premier thème (ex.12a) aux Cordes, avec cinq entrées. Apparaît alors un bref motif (ex.14) chargé de nous faire moduler vers la dominante (*Sol* Majeur). Il évolue en imitations aux violons et aux Cordes basses, sous les accords de l'harmonie. Le motif conclusif du premier thème (ex.13) revient alors pour clore le pont en *Ré* Majeur, dominante de *Sol*.

Et c'est l'exposition du Second thème (ex.15). Joué par les violons 1 et accompagné par les autres Cordes, il est immédiatement confronté à d'autres dessins. D'abord une sorte de contresujet (ex.16) au hautbois, puis le motif modulant au basson (ex.14) et le thème cadentiel (ex.13) à la flûte. Le tout se combine. Flûte et basson dialoguent sur le motif modulant et le *tutti* reprend le deuxième thème, en imitation aux Cordes.



Puis, comme après le premier thème, une autre cellule cadentielle (dérivée de la première) est jouée trois fois par les violons sur les trois notes de l'arpège de *Sol* Majeur. Cette exposition, d'une construction limpide et symétrique autour du pont, s'achève par une coda construite sur le thème cadentiel. Traité en imitation par le *tutti*, il nous livre aussi son renversement (ex.17) dans une fugue savante, véritable défi de Mozart à l'adversité.

Le développement, relativement court, est entièrement construit sur le début du premier thème (ex.12a), sa formule cadentielle (ex.13) et son renversement (ex.17). Les Cordes commencent par exposer le premier thème en *Mi* Majeur. La réponse leur est donnée par le motif 13 aux Bois. Après un intermède construit sur les cellules 13 et 17, les rôles s'inversent. Les Cordes travaillent sur le motif cadentiel et son renversement, interrompues par la petite harmonie citant la tête du premier thème sur des accords très expressifs.

La réexposition est sensiblement différente de l'exposition, notamment pour le premier thème et le pont.

Mais c'est surtout la coda qui mérite notre attention. Elle commence par l'exploitation du renversement de la tête du premier thème (ex.18) aux Cordes et à la flûte. Puis démarre un véritable morceau de bravoure : une sorte de quadruple fugue combinant la tête du premier thème (ex.12a), le deuxième thème (ex.15), le motif modulant (ex.14) et le thème cadentiel (ex.13). C'est une construction à la J.-S. Bach. Elle exprime la victoire que Mozart a désormais conquise sur les facilités du style galant par l'intelligence mise au service de la musique (2), tout en symbolisant le triomphe de l'artiste et de l'homme.

Emmanuel Fabre

(1) *W.A. Mozart*, Ed. Fayard, 1970

(2) cf. numéro MC 29.5 sur Mozart et la fugue, avec, entres autres, l'analyse de l'*Adagio et fugue en ut mineur K. 546*

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 36.2/14 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

Quintette à cordes KV 516
en sol mineur (1787)

Partition : Editions Salabert

Wolfgang Amadeus MOZART
(1756 - 1791)

Mozart a écrit six quintettes à cordes avec deux altos (cf. tableau final), formation peu usitée comparativement au trio ou surtout au quatuor à cordes. L'écriture à cinq voix n'était pas un phénomène nouveau au XVIIIe siècle : au XVIe siècle, déjà, nombre de compositeurs ont écrit d'inestimables chefs-d'œuvre à cinq parties, aussi bien dans le domaine vocal (Monteverdi, Gesualdo...) qu'instrumental (Byrd, Weelkes...).

Mozart a également composé de nombreux quintettes pour divers instruments. Mais ce qui peut susciter notre attention, c'est le choix des deux altos, d'autant qu'après Mozart, à part Boccherini (1), il semble que les compositeurs se soient peu intéressés à cette formation : Beethoven, op.29 (1801) ; Bruckner (1879) ; Brahms op.88 (1882), op.111 (1890).

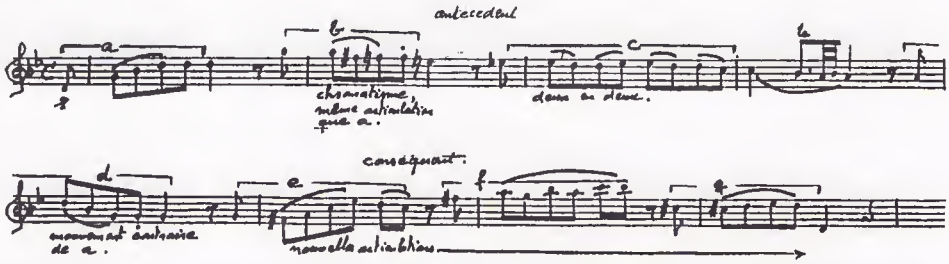
Certes il est fort probable que Mozart ait subi l'influence de son ami Michael Haydn, qui composa plusieurs quintettes avec deux altos dès 1773 (la question reste alors posée, quant au choix de M. Haydn, s'il ne s'agit pas d'une commande).

Mais il faut également remarquer que non seulement Mozart aimait jouer de l'alto (2) mais aussi qu'il a toujours soigné l'écriture des parties intermédiaires dans ses œuvres, et les possibilités que lui offraient les deux altos, tant pour l'écriture que pour la sonorité de l'ensemble, devait l'intéresser particulièrement : l'*Andante* de la *Symphonie concertante* KV 364 et l'*Andante di molto* de la *Symphonie n° 34* KV 338, où les altos sont divisés (phénomène rare à l'époque), témoignent de l'intérêt de Mozart pour ce type d'écriture.

Si, parmi les six quintettes, celui en *sol* mineur est le plus joué, c'est certainement en raison de son expressivité intense et de l'immédiateté de sa puissance émotionnelle. Composé la même année que *Don Giovanni*, le *Quintette KV 516* est une œuvre profonde, d'une subtilité étonnante, qui nous permet d'étudier le style de Mozart parvenu à sa pleine maturité : Mozart a déjà composé ses *Six quatuors dédiés à Haydn* (1782 - 1785) et l'on retrouve dans ce quintette les principales caractéristiques stylistiques que Mozart a élaborées entre 1782 et 1785. Comme nous allons le voir, surtout dans le premier mouvement, il n'est pas le moindre élément qui, à un moment, ne soit développé et ne serve à construire la forme générale ; Mozart travaille à partir de cellules dont l'analyse ne doit négliger aucun élément : courbe mélodique, articulation, nuance, etc...

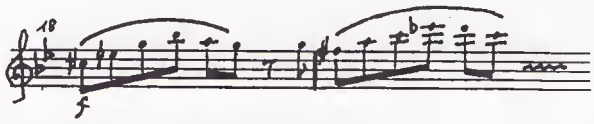
Premier mouvement : *Allegro*

Ce mouvement est un *Allegro* de *forme sonate*. Le premier groupe thématique T1 est constitué de 7 cellules qui sont énoncées par le violon 1, accompagné par les batteries du violon 2 et de l'alto 1 (ex. 1) :



Mesure 9, l'alto 1, accompagné par les batteries de l'alto 2 et du violoncelle, reprend **a-b-c-d-e**.

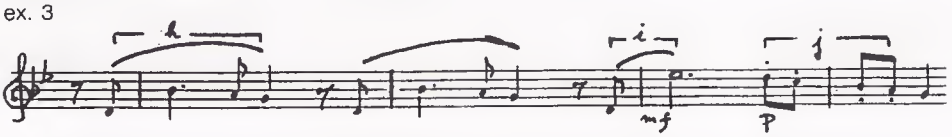
La cellule **e** transposée puis combinée à l'articulation de **f** sert de pont (mes. 18).
ex. 2



(remarquer la doublure à l'octave entre violon 1 et 2) .

Mesure 20, un nouveau rythme intervient ♩. ♪ qui prépare le second thème, (mes. 30) (T2 est présenté au ton principal et non à la dominante ou au relatif comme c'est généralement le cas).

MUSIQUE & CULTURE

Ce thème se décompose également en plusieurs cellules
ex. 3

La cellule **i**, très expressive est développée jusqu'à la mesure 43 où elle aboutit en une neuvième majeure à un point culminant (après avoir retrouvé le ton de *Si b*, mesure 36, plus "orthodoxe" pour un second thème).

Tout va alors découler de ce matériau de base. Pour rendre compte de la finesse du travail de Mozart, il faudrait ici analyser chaque mesure et voir comment l'auteur combine et développe chacune de ces cellules, aussi pour plus de clarté nous résumons l'ensemble de ce mouvement dans un tableau :

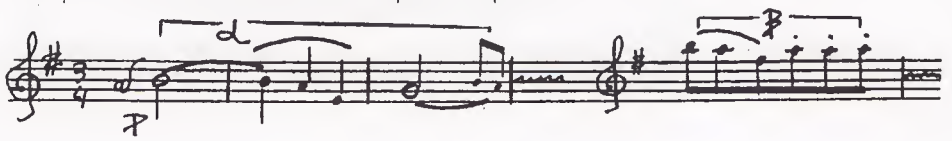
Exposition	- **T1** - pont (mes.18-29)	- **T2** - travail sur **h** (mes.49-59)	- dialogue sur **a** et **d** (mes.64) - travail sur **a** et **d** (mes.85)
Développement	- combinaison de **a** et de **j** (mes.97, *lab, fa* min., *réb, mib* min.)	- **h** puis **i** et j (mes.107) - **i** (mes.118 en *fa*min.)	- **j** "envahit" l'ensemble, seul le violoncelle continue ses batteries. (mes.125)
Réexposition	- **T1** (mes.133, *sol* min.) - travail sur **c** (mes.143)	- superposition de **c** et **a** (mes.149) - pont (mes.158)	- **T2** (mes.168, *sol* min.. *do* min.) - éléments de l'exposition (mes.56), transposés une tierce plus bas (mes.193).
Coda (mes.232)	- **T1** (mes.235, **a** et **b**)	- **b** (mes.237)	- **h** (mes.243) - **b** (mes.249)

Grâce à ce travail, Mozart assure à tout ce mouvement une cohérence sans faille ; toute idée semble naturellement dérivée de ce qui précède. De plus, la forme n'est en aucun cas figée car Mozart n'attend pas la partie centrale pour développer ses idées, tout est développement. L'irrégularité des carrures contribue également à donner à l'ensemble un mouvement tout naturel et le plan tonal classique est "bousculé" (cf. présentation de T2) parce que "l'architecture" permet de telles libertés pour plus d'expression.

Une analyse similaire pourrait s'effectuer sur les autres mouvements, mais nous nous attacherons à souligner uniquement quelques éléments pouvant servir de base à une première approche.

Deuxième mouvement : *Menuet*

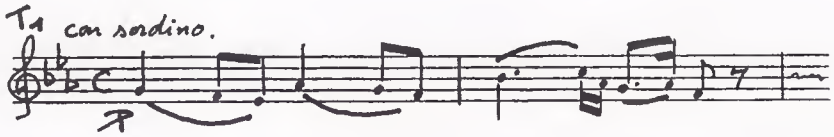
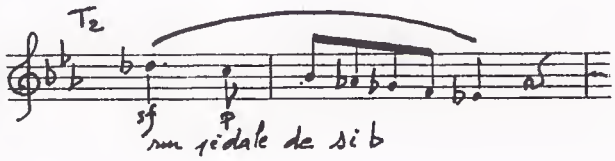
Dans la première partie du menuet (jouée deux fois), en *sol* mineur, Mozart va effectuer un travail important sur l'accentuation, jouant avec la structure des mesures (cf. mes 4 et 6 où le troisième temps est *forte*), et donnant ainsi à ce menuet un caractère des plus étranges. Lorsqu'après quatre mesures de transition dans la seconde partie, le violon 1 entame son chant en *mib* majeur, nous pourrions croire durant quatre mesures qu'une certaine sérénité est revenue, si la tête de ce motif transportée chromatiquement ne nous replongeait dans un univers inquiet et âpre renforcé par le retour des éléments de la première partie.



Le **trio** de structure identique à celle du menuet : A :‖ BA' :‖ maintient un climat sinon de tension au moins d'attente et malgré sa tonalité plus "claire" de *sol* majeur, tout y est intérieur, aucun éclat n'est autorisé aux instruments. L'ensemble du trio est basé sur deux éléments α (issus des mesures 10 - 11 du menuet) développés dans **B** (dialogue entre violon 1 et violoncelle) et β essentiellement rythmique (mes.50) (ex.4).

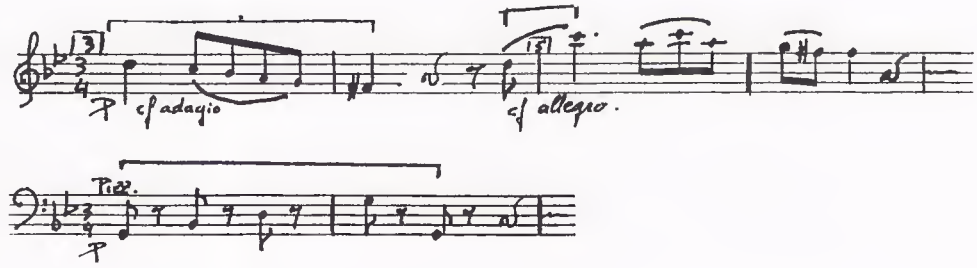
Troisième mouvement : *Adagio ma non troppo*

Le troisième mouvement, en *mi b*, continue l'exploration de cet univers de détresse grâce à l'utilisation des sourdines dans tout le mouvement, aux longs silences inquiétants (mes.10), aux rythmes variés, aux accents déplacés et haletants, aux carrures irrégulières.

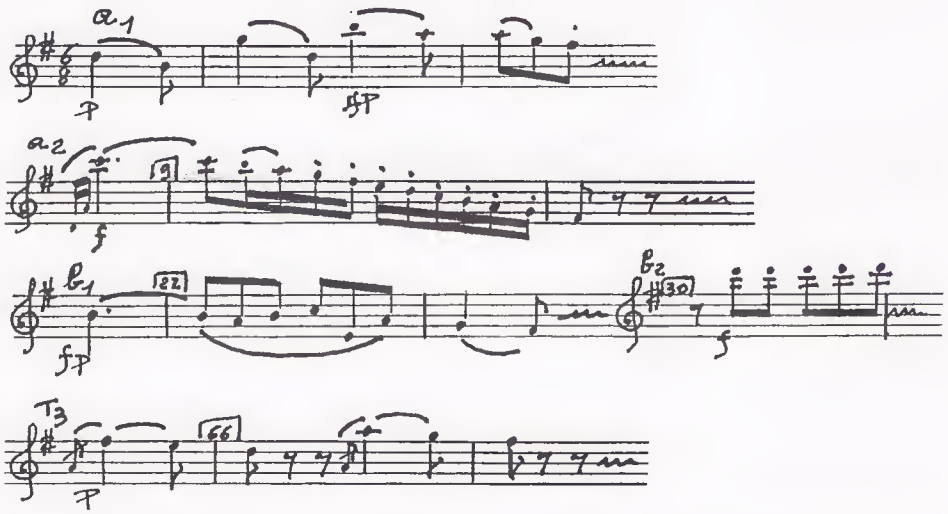
Pas de développement central dans cette *forme sonate* car, ici encore, toute idée est immédiatement développée, et lorsque Mozart a présenté ses trois éléments thématiques (ex. 5) tout est presque dit ; il ne reste qu'à récapituler (mes.38) (**T1** en *Mi b*, **T2** en *mi b* mineur, **T3** en *Mi b*). La coda (mes.77) sur **T1** qui semble apporter comme une lueur d'espoir ne conclut pas ce mouvement, elle le laisse en suspension telle une profonde interrogation (accord final avec la quinte à la partie supérieure).

Quatrième mouvement : *Allegro*

L'*allegro* final en *sol* majeur est précédé d'un *adagio* en *sol* mineur dans lequel l'angoisse est à son paroxysme ; toute la tension des mouvements précédents est condensée en 38 mesures.

Les éléments thématiques sont très proches de ceux rencontrés précédemment : comparer mesure 3 et T2 de l'*adagio*, mesure 5 (ex. 6) avec T2 de l'*allegro* initial (ex. 3). (Remarquons aussi la formule en *pizzicato* du violoncelle qui parcourt tout cet *adagio* et dont les points d'appui seront régulièrement modifiés par les nuances.)



L'*allegro* qui suit immédiatement apporte un soulagement final grâce à son rythme à 6/8, ses carrures plus régulières, un plan tonal moins "tourmenté" et sa structure en *rondo* dont voici le plan :

Section 1 - a1 :‖ **refrain** - a2 :‖ - b1 :‖ (ex. 7) - b1 :‖ - b2 :‖	**Section 2** - développement sur b2 puis a2 (mes.42) (mes.51) - **T3** (mes.65, en *Ré*, il s'agit du second thème du premier mouvement majorisé).
Section 3 - a1 (mes.107) **refrain** - a2, a1 - a1 (en *Do*) - pont (mes.130)	**Section 4** **couplet** (mesures 138 à 153)
Section 5 b1, b2 développé (mes.159) **refrain** - a2 (mes.178) - **T3** (mes.192, en *Sol*) réexposition des mesures 66 à 106 - a1, a2, b1, b2.	**Coda** mesure 286

L'analyse de ce quintette, un des sommets de la musique de chambre, nous a permis de pénétrer dans l'univers musical complexe de Mozart, et d'aborder un aspect de sa musique qui malheureusement n'est peut-être pas le mieux connu.

Frédéric LIGIER

Les quintettes à cordes avec deux altos de Mozart

1773 : K. 173 *Sib* majeur
1787 : K. 406 *do* mineur
(arrangement de la sérénade K.388)
1787 : K. 515 *Do* majeur
1787 : K. 516 *sol* mineur
1790 : K. 593 *Ré* majeur
1791 : K. 614 *Mib* majeur

1) Boccherini a écrit plus d'une vingtaine de quintettes avec deux altos
2) Lorsque Mozart participait à des réunions de musique de chambre il aimait à tenir la partie d'alto. Il interpréta ainsi certains de ses quatuors à cordes avec J. Haydn, Dittersdorf et Vanhal.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite 36.1/12 Imprimerie spéciale de l'Éditeur

LA FLUTE ENCHANTEE
Ouverture

W.-A. MOZART
(1756-1791)

Les ouvertures de Mozart, au début de sa carrière, n'étaient guère autre chose que des morceaux de musique pure sans lien avec les opéras qu'elles introduisaient : sonates *(La Finta Semplice, Lucio Silla...)* ou simples allegros *(Bastien et Bastienne)*. Ce n'est qu'un peu plus tard que Mozart développa l'ouverture, dont Gluck avait déjà indiqué l'importance et le rôle. «Après Gluck,écrit Wagner au sujet de ses ouvertures se rapportant au drame, ce fut Mozart qui donna à l'ouverture sa véritable signification, sans s'efforcer péniblement d'exprimer ce que la musique ne peut et ne doit jamais expliquer, à savoir les détails et les développements de l'action elle-même ; il saisit avec ce coup d'oeil du véritable poète la pensée principale du drame ; il la dépouille de tout détail incident et secondaire, par rapport à l'action principale, pour faire de cette pensée une création musicale claire. Il en exprime la passion par l'harmonie, en fait parfaitement comprendre les idées par l'art des contrastes, et par cela même expose d'une manière claire et nette toute l'action dramatique».
C'est avec les préludes instrumentaux de ses grands opéras : *Les Noces de Figaro, Don Juan, Cosi fan tutte, La Flûte enchantée,* que Mozart, faisant oeuvre de novateur, concentre en effet, en quelques traits puissants, la pensée principale du drame, tout en s'astreignant à la belle ordonnance de la forme-sonate. Outre le fait qu'elles préparent le spectateur au climat musical de ce qui va suivre, ces ouvertures contiennent certains éléments de la partition elle-même, tels les trois appels des trompes sacrées de *La Flûte enchantée.*

Circonstances de composition

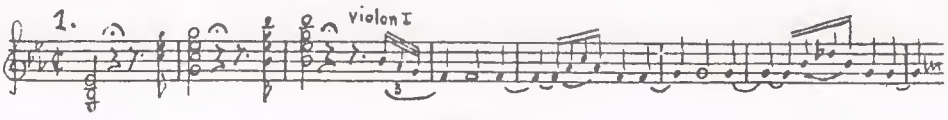
«Au début de 1791, la situation matérielle de Mozart est si misérable que l'auteur de *Don Juan* se trouve trop heureux de pouvoir employer la plus grande partie de son temps à écrire une foule de petites danses pour les bals populaires viennois» (G. de Saint-Foix) et toutes sortes de pièces pour orgues mécaniques et boîtes à musique. Dans son foyer, où la santé de sa femme Constance lui occasionne mille soucis, c'est toujours la course après l'argent. Aussi lorsque, au début du mois de mars, le directeur d'un théâtre populaire de faubourg, Emmanuel Schikaneder, qu'il a connu à Salzbourg et qui est membre à Vienne de la même loge maçonnique, lui commande un opéra féérique pour sa troupe théâtrale en voie de faillite, Mozart accepte avec joie, trop heureux de revenir enfin à l'opéra allemand qu'il affectionne tant. Il se met immédiatement au travail et donne le meilleur de lui-même à cette *Flûte enchantée,* composée d'après le livret de Schikaneder, et qui sera le couronnement de son oeuvre dramatique. La première représentation a lieu le 30 septembre, deux mois avant sa mort.
Entre temps, Mozart reçoit deux autres commandes : l'une, le *Requiem,* dans les conditions étranges et mystérieuses que l'on sait ; l'autre, *La Clémence de Titus,* opéra composé en dix-huit jours pour Prague, à l'occasion du couronnement du roi de Bohême, le 6 septembre.

L'opéra

Faute de place, il ne nous est pas possible d'entrer dans le détail de l'analyse de ce *Singspiel.* Le livret nous montre comment l'amour de Tamino, prince égyptien, pour Pamina, la fille de la Reine de la Nuit, et celui de l'oiseleur Papageno pour Papagena triompheront des maléfices de la Reine de la Nuit et du Maure Monostatos. Trois fées font cadeau à Papageno d'une flûte et d'une clochette magiques qui permettent aux amants de triompher des épreuves.
Sous la transparence d'un conte de fées, Mozart a voulu exprimer un idéal maçonnique d'humanité qui lui tenait beaucoup à coeur, et si le conte se double de l'éternelle histoire d'amour, n'oublions pas qu'à l'arrière-fond se dessinent «les grands symboles de la lutte des ténèbres contre l'indéfectible lumière» (C. de Nys).

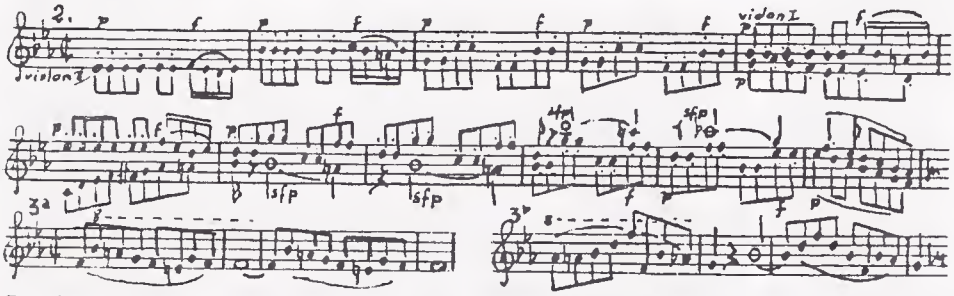
L'ouverture

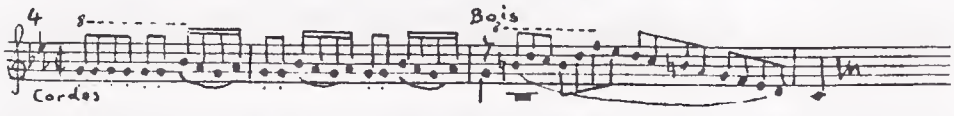
L'ouverture de la *Flûte enchantée,* écrite le 28 septembre, deux jours seulement avant la première, «est à elle seule un chef-d'oeuvre, écrivait Paul Dukas au lendemain de la reprise de l'ouvrage à l'Opéra-Comique, en 1893. Bien que l'on n'y puisse pas découvrir un résumé dramatique de l'ouvrage et qu'elle ait surtout un caractère musical, Mozart a su la colorer d'une teinte admirablement appropriée à l'ensemble merveilleux du sujet.»
Elle a la forme classique de l'ouverture à la française : elle se compose en effet d'un *allegro* précédé d'une introduction lente *(adagio).*
• L'*adagio* débute par trois accords solennels de tout l'orchestre *(Ex. 1),* trois appels symboliques, séparés par des points d'orgue, et qui constituent le seul emprunt fait à l'oeuvre même.
Ces accords, qui reviendront après la première partie de l'*allegro,* ajoute P. Dukas, «semblent avoir été destinés à caractériser les trois épreuves par lesquelles doit passer l'initié pour être admis dans le sanctuaire de la lumière. On peut en effet remarquer que ces accords, dans les cérémonies du temple, sont supposés exécutés par les prêtres embouchant des cors.»



Ils sont suivis d'une phrase douce et soutenue (violons), avec un rythme insistant aux basses et des interventions des cuivres, notamment des trois trombones, qui prolongent la solennité mystérieuse des accords introductifs.
L'*allegro* jaillit sans point d'orgue, sans silence préalable.

• L'*allegro.* Dans cette page éblouissante en *mi bémol,* Mozart unit avec une maîtrise exceptionnelle la fugue à la forme-sonate. «Le motif fugué, dont les répercussions graduées marquent comme l'acheminement du néophyte des ténèbres à la clarté, valut à Mozart d'être traité de plagiaire. On l'accusa d'avoir pillé une sonate de Clementi. Cette histoire est connue ; ce qui l'est moins, c'est la spirituelle réponse du maître : «*Je n'ai rien volé à Clementi,* s'écria-t-il en riant, *la preuve en est facile à faire. Regardez sa sonate, le motif y est encore*» (P. Dukas).
Le sujet* de la fugue est formé de deux éléments : six notes identiques suivies d'un trait rapide en doubles croches et suite brisée de croches en quartes, où les nuances piano et forte alternent dans chaque mesure *(Ex. 2).*
Il est introduit par les deuxièmes violons ; les premiers violons répondent à la quinte, accompagnés par le contre-sujet *(Ex. 2)* dans lequel on remarquera cette syncope accentuée *(sfp)* que nous retrouverons dans le mouvement. Reprise du sujet dans le ton principal par les altos, les violoncelles et les bassons (à l'octave inférieure) et deuxième réponse donnée par les contrebasses unies aux bassons. Une troisième fois le sujet apparaît, éclatant et lumineux, salué par l'orchestre entier ; exposé par les flûtes, les hautbois et les violons, il est répété par les basses (altos, violoncelles, contrebasses, bassons).
Après un court épisode qui utilise les éléments du thème mêlés aux syncopes du contre-sujet, une gamme chromatique ascendante de la flûte prolonge par trois fois, aux violons et aux altos, le motif de la fugue réduite à la première mesure et conduit, en *si bémol,* à un charmant badinage du hautbois et de la flûte *(Ex. 3a = thème du hautbois),* tandis que bassons et clarinettes se renvoient la première mesure du *fugato.* Dernière apparition de celui-ci au tutti, suivie des syncopes du contre-sujet ; reprise de tout ce passage à partir du dialogue hautbois-flûte. Après un *crescendo* plein de fougue, l'explosion se termine dans le ton de la dominante *(si bémol)* sur un point d'orgue.



Pour la seconde fois, les trois accords symboliques du début de l'*adagio* retentissent comme un appel aux postulants admis aux épreuves qui les conduiront «vers la lumière» ; seuls les vents (bois et cuivres) interviennent ici, conférant à ce triple appel une signification religieuse pleine de solennité.
Dans le *développement* qui suit, le thème de la fugue reparaît aux premiers violons, mais en mineur et réduit à ses deux premières mesures ; il se passe successivement aux violoncelles, aux basses, aux seconds violons et de nouveau aux premiers violons avant que l'orchestre ne s'en empare et poursuive ce jeu d'imitations de plus en plus serrées pour s'arrêter brusquement (à la dominante du ton de sol mineur). Après une mesure de pause, le thème se contracte encore pour ne laisser en évidence que le trait rapide en doubles croches du sujet, quatre fois confié aux cordes, cependant que les bois leur donnent la réplique *(Ex. 4).*

La *réexposition,* qui se fait dans le ton initial, débute immédiatement par la reprise du thème par le tutti ; notons que le motif confié au hautbois dans la première partie *(Ex. 3),* est présenté, sous une forme variée, par la flûte et la clarinette. Le *crescendo* conduit à une puissante *coda* qui s'achève par une dernière apparition du thème à l'unisson de tout l'orchestre. Trois accords terminent cette admirable ouverture, introduction étincelante à un des plus purs chefs-d'oeuvre de l'art lyrique, ouvrage qui est, suivant le jugement de Gevaert, «en même temps que le testament musical de Mozart, l'acte de baptême de l'opéra national allemand».

* La *Fugue* est issue de *l'imitation* et du *canon.* C'est une composition construite, selon des règles très strictes, sur un thème appelé *sujet* et dont l'imitation prend le nom de *réponse.* Un autre thème, appelé *contre-sujet,* accompagne le sujet. Voir notre fiche technique sur la Fugue.

Discographie

• Böhm (avec ouvertures *Così fan tutte, Don Giovanni, L'Enlèvement au sérail, Les Noces de Figaro, Le Directeur de théâtre)* - DG 410.662-1 (cassette 410.662-4)
• Walter, Orch. Symph. Columbia (avec ouvertures *Così fan tutte, Les Noces de Figaro, Le Directeur de théâtre, et Ode funèbre, 13e Sérénade)* - CBS 75.043 (cassette 40-75.043).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CES

SERENADE n° 12

en ut mineur K 388

W.-A. MOZART

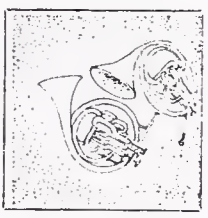
(1756-1791)

Mozart affectionnait particulièrement les instruments à vent. «Le bonheur avec lequel il utilise (ces) instruments est si bien connu qu'il serait superflu d'insister sur l'art sans rival qu'il déploie à cet égard, écrivait en 1819 Thomas Busby, historien de la musique et organiste anglais. La douceur vivante de la flûte, ajoutait-il, le nasillement continu du hautbois et le murmure moelleux du basson s'accordaient avec ses nerfs sensibles et délicats et avec la vivacité de ses sensations.»

Cette attirance de Mozart pour les vents nous a valu trois chefs-d' oeuvre : les *Sérénades* n° 10 et N° 11 (K. 361 et K. 375), datant toutes les deux de l'année 1781, et la *Sérénade* n° 12 (K. 388 en *ut* mineur), composée à Vienne en juillet 1782, quelques jours après la première de *L'Enlèvement au Sérail* (16 juillet) et à la veille de son mariage avec Constance Weber.

«La dernière et la plus importante de ses oeuvres (K. 388) s'enveloppe de mystère, remarque Einstein. Mozart, dans une lettre à son père (27 juillet 1782), en dit seulement ceci : *...J'ai dû composer en toute hâte une sérénade, mais pour harmonie seulement...* Nous ne savons rien de l'occasion à laquelle il dut la composer, de la personne qui l'avait commandée, et nous ne savons pas non plus si c'était le client qui souhaitait une sérénade si explosive, ou si elle représente simplement ce qui débordait de l'âme de Mozart.» Ajoutons que, contrairement à la destination des sérénades salzbourgeoises qui répondent au caractère "galant" de ce genre mondain, il est difficile d'imaginer que la *Sérénade* n° 12, avec sa tonalité mineure, son sentiment à la fois grave et agité, pathétique et passionné qu'elle manifeste, ait été conçue pour être utilisée à l'occasion d'une festivité quelconque.

«C'est, en effet, note de son côté G. de Saint-Foix, une oeuvre où la réflexion, la concentration des idées - pour ne point parler de leur mise en oeuvre -, tient une place tout à fait prépondérante. Il règne dans toute cette sérénade un sérieux qui fait plus d'une fois songer à la méditation puissante de Beethoven ; et, avec des élans de fougue et de passion, l'oeuvre demeure, en dernière analyse, empreinte d'une perfection classique.»



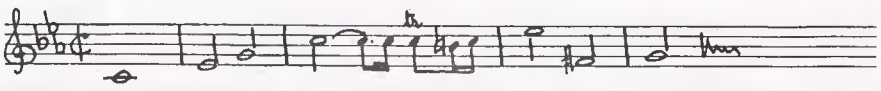
ANALYSE

La *Sérénade* en *ut* mineur est écrite pour un octuor de 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Elle comporte quatre mouvements : *Allegro, Andante, Menuet, Allegro.*

1. Allegro

Ce premier *allegro,* tour à tour sombre et énergique, adopte la forme sonate à deux thèmes (exposition des thèmes - développement - réexposition).
Le premier thème est exposé d'emblée dans un puissant unisson *(Ex. 1).* Il est suivi d'un pont où apparaît un rythme pressant, fiévreux, qui dominera le mouvement, notamment le développement.
Le deuxième thème, dans le ton relatif *(mi b),* est le fait de deux éléments qui s'opposent : un motif chantant (il est confié au premier hautbois qui le répète doublé par le premier cor, sur un mouvement régulier en croches de la clarinette, puis aux deux hautbois et aux deux clarinettes) et un motif d'allure martiale et heurtée. Une rapide ritournelle clôt l'exposition.

1.



Dans le développement, entièrement construit sur des éléments du premier thème, on remarquera, après un passage calme, le jeu des imitations entre le premier hautbois et les bassons, soutenu par le rythme auquel nous avons fait allusion plus haut et qui s'affirme à plusieurs reprises pour conclure le développement.
Dans la réexposition, le premier thème n'offre aucun changement ; mais le pont qui conduit du premier au second sujet est allongé, tandis que le deuxième thème, qui revient en *ut* mineur est complètement transformé ; après quoi, le mouvement se précipite vers la conclusion par un passage chromatique agité et passionné.

MUSIQUE & CULTURE

2. Andante

Le premier thème, doux et solennel, est chanté par les clarinettes auxquelles se joignent les hautbois pour sa répétition *(Ex. 2)*. Le deuxième thème, qui commence lui aussi avec douceur, acquiert plus d'intensité avec ses accompagnements syncopés (cors et clarinettes) et ses poussées ascendantes de bassons. Un troisième motif paraît aux deux hautbois, accompagné par les autres instruments.

2.

Le développement se limite à trois tentatives de rentrée du premier thème, toutes trois interrompues. La véritable rentrée marque la réexposition qui ne présente pas de changement, si ce n'est que Mozart supprime le premier énoncé du thème initial tel qu'il figure dans l'exposition.

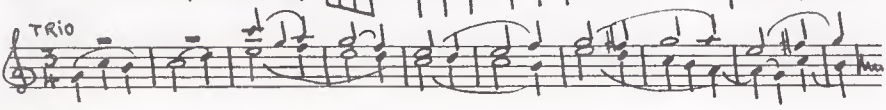
3. Menuet en canon

Ce menuet, en *ut* mineur, «est, dit Einstein, une démonstration de contrepoint, avec tous les effets possibles du canon.» Les hautbois énoncent le premier thème *(Ex. 3)*, que les bassons reproduisent à la mesure suivante. Après une deuxième partie, expressive et moins tendue, le menuet reprend, introduit par les clarinettes avant de passer aux hautbois puis aux bassons.

Le Trio en canon par inversion *(Trio in Canone al rovescio - Ex. 4)* est suivi de la reprise intégrale du Menuet en canon.

3.

4.



4. Allegro

Dans ce *finale* - thème et variations - le thème, en deux parties *(Ex. 5)* avec reprises, est exposé par le premier hautbois, accompagné par le second hautbois et les bassons.

5.

La 1ère variation appartient aux hautbois et aux clarinettes à l'unisson, soutenus par les bassons sur un rythme de marche des cors.

La 2e variation dessine des triolets sur un accompagnement des clarinettes et des bassons.

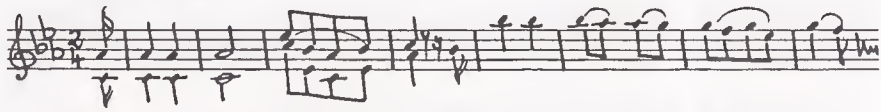
La 3e variation, syncopée, associe les hautbois et les bassons, renforcés à la fin de chaque partie par les clarinettes.

La 4e variation réunit hautbois, clarinettes et cors par-dessus un accompagnement en croches des bassons ; mais la reprise de chacune des deux parties est laissée aux soins du premier hautbois qui varie le thème, l'orne de trilles, tandis que les bassons, pleins de virtuosité, le soutiennent de leurs guirlandes en doubles croches.

On arrive là à un tournant décisif de ce *finale*. Celui-ci « commence par des variations sombres et passionnées en mineur, écrit Einstein, et il semble devoir se terminer également en mineur, quand survient le *mi bémol* des cors, comme un doux rayon de lumière...»

Cette 5e variation, en *mi bémol* majeur, est introduite par un motif de quatre mesures qui s'efface devant les clarinettes *(Ex. 6)*.

6.



Un nouvel appel des cors auxquels répondent les clarinettes, précède la 6e variation qui nous replonge dans la tonalité d'*ut* mineur ; le thème est repris par le premier hautbois qu'accompagnent les bassons en doubles croches.

Puis, après un point d'orgue, «la victoire s'achève» (Einstein) sous forme de variation finale dans la tonalité d'*ut* majeur, qui termine cette *Sérénade* dans une «atmosphère de joie et d'exaltation».

Discographie

• D. Bourgue, A. Denis, Desurmont, P. Boulanger, Garcin-Marrou, Tassin, A. Wallez (avec *11e Sérénade en mi b majeur,* K. 375) - CDM, *LDX* 78.601.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CES

Adagio et fugue en ut mineur K 546

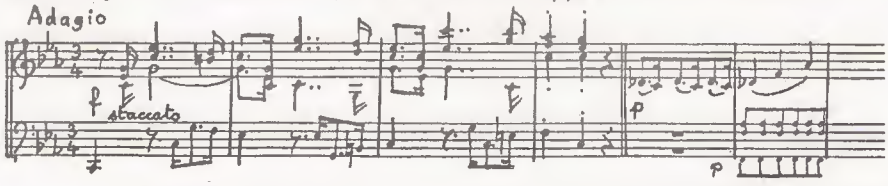
1788

W.-A. MOZART (1756-1791)

En 1783, Mozart compose une 1ère version, pour deux pianos, de la fugue en *ut* mineur (K. 426), sous l'influence des oeuvres de J.S. Bach, W.F. Bach et Haendel découvertes en 1782 chez le baron Van Swieten à Vienne, et pour lesquelles il s'enthousiasme (1). (Le style de J.S. Bach marquera Mozart jusqu'à la fin de sa vie). Il reprend l'oeuvre en 1788, la transcrivant pour orchestre à cordes (2) et la faisant précéder d'un *Adagio*.

ADAGIO en *ut* mineur, à *3/4* (52 mesures)

Ce prélude est la pièce la plus mozartienne du diptyque, empreinte à la fois de grandeur tragique et de résignation fataliste.

● Mozart oppose deux thèmes de 4 mesures chacun : le premier *(A), staccato* et *forte*, aux intervalles ascendants et disjoints, sur un rythme pointé majestueux, et le second *(B), legato* et *piano*, alternant des croches en secondes liées par deux et des notes répétées accompagnant des noires liées ; les deux thèmes s'opposent aussi en tessiture :

Le caractère plaintif de *B* est accentué par le *réb*, sixte napolitaine en *do* mineur, et le caractère véhément de *A* par l'arrêt marqué sur le deuxième temps.

Tout l'*Adagio* est une alternance des deux thèmes. *A* restera imperturbablement à 4 mesures tandis que *B* sera développé. (puis également la 3e et dernière fois)

● *A* est repris aux basses dans le ton principal. *B* s'enchaîne en *fa* mineur, développé sur 11 mesures vers le ton de la dominante (*sol* mineur). On y remarque le chromatisme ascendant des basses et son douloureux contrepoint altos-1ers violons sur la tête de *B* en broderies de seconde mineure.

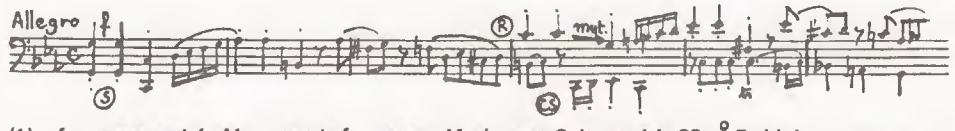
● *A* en *sol* mineur dans sa disposition initiale. Court développement sur *B* (6 mesures 1/2), dont Mozart ne conserve que la tête, en entrées successives amenant de longues tenues à chaque instrument, obtenant un étagement des voix sur un large espace sonore, sorte d'interrogation désespérée n'aboutissant à rien. Une demi-mesure sur le rythme de *A* amène le retour du thème initial.

● *A* en *do* mineur aux basses, exactement comme au 2e point. *B* est alors largement développé (14 mesures), modulant de *fa* mineur à *do* mineur (sur l'accord de dominante). Cette fois-ci le second motif (en noires et croches répétées) n'est pas écarté : Mozart utilise toutes les ressources expressives du thème *B*. A la mesure 41, l'enharmonie *lab-sol-dièse* (2e violons) autorise une audacieuse modulation en *la* (majeur puis mineur). La Coda fait entendre un motif descendant aux 1ers violons, très plaintif, et dont la 7e diminuée annonce le même intervalle dans le sujet de la fugue.

FUGUE : *Allegro* à *4/4*, en *ut* mineur (119 mesures)

Véritable monument de l'écriture contrapuntique, cette fugue adopte un plan très développé, dans lequel les strettes (entrées rapprochées du thème) interviennent très tôt par rapport au plan de la fugue d'école (3).

EXPOSITION : (16 mesures) : Le thème est exposé successivement aux basses (sujet), altos (réponse), 2e violons (sujet), 1ers violons (réponse). La réponse intervient dès la 3e mesure, sur la fin du sujet, provoquant la dissonance de 9e *si bécarre-do*. On y remarque la mutation de la quinte du sujet en quarte. La réponse est accompagnée par un contre-sujet divisé en 2 éléments opposés en rythme et en tessiture, et dont le second s'affirmera ensuite comme le seul véritable contre-sujet.



(1) cf. notre encadré «Mozart et la fugue» sur Musique et Culture série 29 n° 5 ci-joint
(2) L'**Adagio et Fugue** K. 546 est très souvent joué en quatuor à cordes, malgré la présence d'une partie de contrebasse.
(3) cf. notre fiche technique sur la fugue.

MUSIQUE & CULTURE

Après la 4e entrée (1ers violons), les basses reprennent le sujet au ton principal.

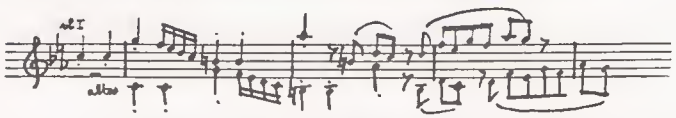
Dans le sujet, on remarque la 7e diminuée descendante (mes. 2), si fréquente dans les sujets de fugue du XVIIIe siècle. Ce thème se divise en deux parties : la première de caractère autoritaire, la seconde expressive par ses appoggiatures chromatiques.

1er DIVERTISSEMENT (3 mesures) : il exploite le contre-sujet (entier pour la dernière fois), modulant au ton relatif, *mib* majeur.

EXPOSITION AU TON RELATIF (9 mesures) : elle fait entendre le sujet en *mib* majeur (altos), en *fa* mineur (1ers violons) et en *sol* mineur (2e violons) : le ton relatif n'est donc pas maintenu. Les entrées sont entourées de contrepoints sur des motifs issus du sujet et du contre-sujet. Un conduit de 2 mesures amène l'épisode suivant.

2e DIVERTISSEMENT (5 mesures) : bâti sur la tête du sujet, dont la 7e descendante est répétée une seconde plus haut, et sur le contre-sujet, il module en *lab* majeur, en *sib* mineur et revient dans le ton principal.

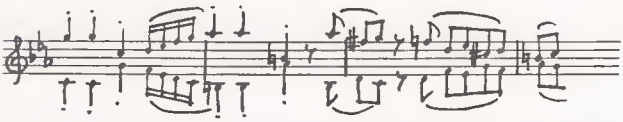
DEVELOPPEMENT EN STRETTES (29 mesures) : les strettes se présentent ici comme des canons (le plus souvent à l'octave) à 2 voix, à une demi-mesure de distance. Le sujet se présente droit ou inversé, entier ou tronqué. Huit épisodes se succèdent, dans lesquels le contre-sujet disparaît momentanément pour ne revenir qu'au quatrième. Le 1er épisode présente d'emblée le sujet inversé (1ers violons-altos) :



Les combinaisons contrapuntiques se succèdent alors, témoignant de la maturité acquise par Mozart en ce genre d'écriture. Le paroxysme est atteint lorsque le sujet élargi en tessiture, est présenté en strettes à 4 voix (8e épisode).

3e DIVERTISSEMENT (10 mesures) : il fait entendre des canons à la quinte et à la quarte sur le contre-sujet et la queue du sujet.

EXPOSITION AU TON PRINCIPAL (10 mesures)

Elle présente la particularité de donner le sujet simultanément droit et inversé (1ers et 2e violons). Le contre-sujet l'accompagne en sixtes parallèles.

Basses et altos répètent en *fa* mineur cette double présentation du sujet, puis à nouveau les violons, modulant en *lab* majeur. Un bref épisode sur le contre-sujet conclut cette section sur la dominante de *sol* mineur.

STRETTES (17 mesures) : cet épisode est constitué d'une série de strettes à 4 voix modulant de *sol* mineur à la dominante de *fa* mineur, sur le sujet ou sur la tête du sujet, droite ou inversée. Le contre-sujet n'apparaît plus que de manière épisodique.

4e DIVERTISSEMENT (4 mesures) : c'est une strette à 4 voix sur une variation en doubles croches de la tête du sujet, dont on ne reconnaît que l'intervalle de 7e diminuée.

STRETTES (17 mesures) : cette section, qui correspond à la «réexposition en strettes» de la fugue classique, est constituée de strettes à 4 voix sur le sujet entier droit en *do* mineur. A la 4e mesure, un nouveau motif apparaît, en doubles-croches, au-dessus d'une strette basse-altos :

Son allure d'accompagnement violonistique pourrait faire croire que Mozart fait là une concession au style concertant viennois : en fait, il amène un surcroît de tension dramatique avant l'apothéose de la *Coda*. Celle-ci est amenée par une cadence parfaite dans le ton principal soulignée par l'unisson altos-violoncelles-contrebasses.

CODA (10 mesures) : sur une strette du sujet inversé (violons 1 et 2), les altos et violoncelles prennent le motif en doubles croches, tandis que les contrebasses ponctuent toutes les noires. Dès la 3e mesure, les violons prennent ensemble la fin du sujet en octaves parallèles qu'ils développent ainsi jusqu'à la fin, les altos continuant en noires. La cadence finale en triples cordes est précédée d'une dernière courte strette violons I—II/altos-basses sur la tête du sujet.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

N.B. : En ce qui concerne les circonstances de composition du poème symphonique, ainsi que sa révision quelque temps après par Rimsky-Korsakov, on se reportera avec intérêt à notre fiche analytique « Une Nuit sur le Mont Chauve » (poème symphonique).

DU SYMPHONIQUE A L'HARMONIE

Dans la transcription d'une œuvre symphonique pour l'orchestre d'harmonie, plusieurs règles sont à observer :

— chaque groupe doit conserver le rôle qui lui est dévolu dans l'orchestre symphonique, chaque fois que cela est possible ;

— la transcription du quintette à cordes par les différents groupes de l'harmonie doit respecter au maximum les principes de concordance établis (cf. fiche technique : *Orchestre d'harmonie et orchestre de fanfare*). De plus, afin de ne pas rompre l'équilibre sonore entre les groupes, il convient de veiller à ce que les clarinettes et saxophones (groupes remplaçant le quatuor à cordes) représentent au moins la moitié du nombre total des exécutants ;

— les soli (de la petite harmonie surtout) doivent être conservés en priorité aux mêmes instruments solistes dans la transcription. Néanmoins, lorsqu'un instrument solo risque de trop se confondre dans un groupe, on choisit généralement un autre instrument solo dans un autre groupe ;

— chaque fois que cela est possible, il convient de respecter pour la transcription le ton original. Toutefois, dans les cas où ce ton pose un problème qui risque d'entraîner une accumulation d'altérations et par conséquent de nuire à une exécution aisée, on transcrit habituellement l'ouvrage dans une tonalité plus commode (souvent 1/2 ton au-dessus ou au-dessous) ;

— « dans les transcriptions d'œuvres symphoniques, les chefs de musique doivent s'informer ou consulter les partitions originales afin de rétablir le rôle de chacun des groupes selon leur composition, par la suppression ou le maintien de certaines doublures « *à défaut* » de certains passages... Ainsi par exemple, si l'on dispose de 2 hautbois, il y aura lieu de supprimer la doublure « *à défaut* » de ces parties, souvent confiées aux cornets, bugles ou autres instruments de fanfare. » (D. Dondeyne) *

Souvent critiquées par les puristes, les transcriptions ont, de fait et sans aucun doute, assumé un rôle pédagogique non négligeable. C'est en effet grâce à elles que s'est opérée pour une large part, la diffusion du répertoire classique et romantique à une époque où n'existaient pas les moyens actuels (radio, disque, etc.). En outre, ces transcriptions ont fourni pendant longtemps l'essentiel du répertoire des harmonies, permettant à celles-ci d'entrer en contact avec des musiques autres que celles dévolues par tradition à ces formations (musiques militaires, marches...). Néanmoins l'on pourrait mettre en cause de nos jours l'utilité et le bien-fondé du recours à certaines transcriptions qui desservent la musique plus qu'elles ne la servent. Et ce, d'autant que, de plus en plus, les compositeurs écrivent des œuvres « originales » de qualité, destinées à renouveler le répertoire.

LA VERSION POUR ORCHESTRE D'HARMONIE

Dans la partition d'une *Nuit sur le Mont Chauve* révisée par Rimsky-Korsakov, les cuivres et la petite harmonie jouent un rôle important, à l'inverse des cordes, qui n'ont que peu de passages à découvert. C'est dire que cette page semble déjà, a priori, susceptible de bien supporter son arrangement pour orchestre d'harmonie.

Dans la transcription que nous avons utilisée (**) l'arrangeur respecte la tonalité d'origine (*ré mineur*), mais étant donné que le conducteur est écrit en *sib,* la tonalité réelle de la partition est celle de *do mineur.*

— *mesures 1 à 11 (ex. 1)*

Les frémissants triolets, dévolus dans la partition originale aux violons sont confiés ici aux clarinettes et saxophones altos. Par contre, le départ des flûtes et hautbois (*mes. 3*) ne subit aucun changement entre les deux versions, alors que les noires piquées qui étaient jouées par les alti et violoncelles, sont remplacées par les clarinettes, clarinettes basses, tuba, saxophones ténors et barytons.

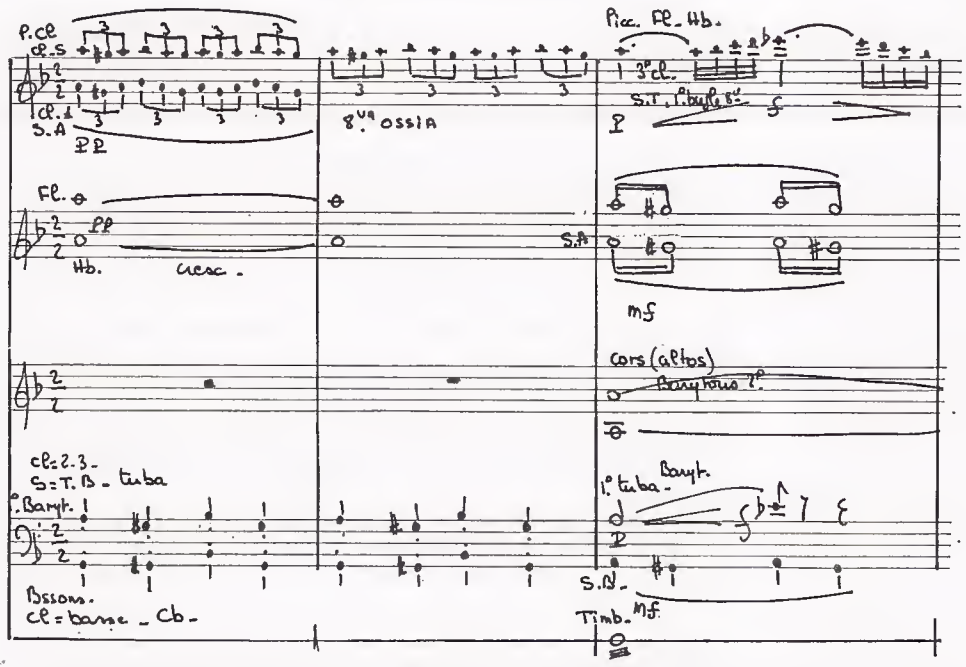
A la *mes. 5,* le 1er tuba se substitue au basson « *à défaut* » tandis que le motif en *crescendo - decrescendo* reste, comme dans l'original, confié aux piccolo, flûtes, hautbois et

(*) « *Nouveau traité d'orchestration à l'usage des harmonies-fanfares et musiques militaires* » - Ed. Lemoine - 1969.

(**) *Notre analyse s'appuie essentiellement sur l'arrangement réalisé par Otto Zurmühle (Editions Molenaar). Cependant nous signalons qu'il existe d'autres versions, ainsi celle qui a été écrite et enregistrée par Roger Boutry à la tête de la Musique de la Garde Républicaine de Paris - (référence : DDE-DDLX 76).*

MUSIQUE & CULTURE

(ex. 1) - mesure 3 à 5

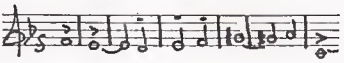


clarinettes auxquels s'ajoute le saxophone ténor, chargé de prendre ici la place de l'alto du quatuor à cordes.

— *mesures 12 à 25*

Les croches *staccato* sont présentées, comme dans la version symphonique, par les flûtes, hautbois et clarinettes auxquels se joignent en remplacement des violons, le bugle, le cornet et le baryton.

A la *mes. 14* rentre le thème présenté les deux fois par les bassons, trombones, tuba et contrebasses à cordes. Dans l'arrangement pour harmonie, les alti et violoncelles sont remplacés par les barytons, saxophones barytons, saxophones basses et clarinettes basses.



Comme dans la version de référence, les trompettes, cors et timbales s'ajoutent à la *mes. 22* et le passage se termine par 2 grands accords de tutti.

— *mesures 26 à 35*

Dans ce passage, l'harmonie conserve sa même fonction tandis que la clarinette solo et la petite clarinette tiennent les parties des violons. Quant aux pizzicati des alti et violoncelles, on les retrouve aux clarinettes et aux saxophones altos auxquels s'ajoutent (*mes. 28*) le bugle, le cornet et le baryton dans le grave.

QUELQUES REMARQUES AU SUJET DE CETTE TRANSCRIPTION

- A travers l'analyse de ces quelque 35 premières mesures, étudiées dans le détail à titre d'exemple, nous avons pu constater que très généralement la transcription s'arrange pour conserver, autant que possible aux mêmes instruments, les parties confiées dans la version symphonique à l'harmonie et à la percussion. En ce qui concerne le quatuor à cordes, il est remplacé ici de façon traditionnelle par l'ensemble des clarinettes, saxophones et saxhorns, utilisés soit partiellement, soit dans l'ensemble, selon la nuance indiquée.

  N.B. : Si certains passages restent très fidèles à la version originale, d'autres, au contraire, rendent parfois difficilement l'atmosphère créée par la sonorité des cordes. Ainsi en est-il par exemple du passage (*mes. 164*) confié dans la version symphonique aux violons avec sourdine, et transcrit aux clarinettes, dans la version pour harmonie. La même remarque peut s'appliquer au passage final (*mes. 390*).

- *Mesure 114 :* Lettre E - On observe dans la partition symphonique, l'indication « *col legno* » placée au-dessus des parties de 2mes violons et altos. Bien évidemment, ce procédé, spécifique aux instruments du quatuor et qui consiste à frapper la corde avec le bois de l'archet, est impossible à réaliser sur des instruments à vent. Aussi, est-ce la raison pour laquelle l'arrangeur a répercuté cet effet à la percussion, en faisant frapper le tambour « *sur bois* », c'est-à-dire sur le cercle extérieur du fût.

- Un autre problème que l'on rencontre souvent dans les arrangements pour orchestre d'harmonie est celui qui est posé par la harpe. En effet, mis à part quelques grands orchestres (comme la Musique de la Garde Républicaine), cet instrument est pratiquement inexistant. Il convient donc de remplacer la harpe par la clarinette solo ou la clarinette basse (selon l'ambitus de la partie). Parfois, « *à défaut* » de la clarinette basse, on peut employer le saxophone baryton.

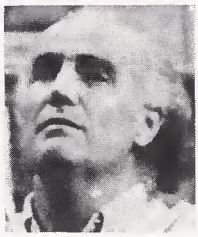
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

CES

... SOFFERTE ONDE SERENE...
pour piano et bande magnétique
(1976)

Luigi NONO
(né en 1924)

GUIDE D'ECOUTE



«Dans ma demeure de l'île de Giudecca de Venise, écrit Luigi Nono, on entend continuellement sonner diverses cloches dont les sons nous parviennent, jour et nuit, à travers la brume et avec le soleil, avec des résonances différentes, des significations variées. Ce sont des signes de vie sur la lagune, sur la mer.

Des invitations au travail, à la méditation, des avertissements.

Et la vie continue dans la nécessité subie et sereine de l'"équilibre du fond de notre être", comme dit Kafka.»

C'est sur cet «argument» apparemment descriptif, voire impressionniste, si l'on veut, que s'articule *... sofferte onde serene... ("sereines ondes souffertes")*. Nono cherche à y traduire pour nous les résonances intérieures d'événements extérieurs.

L'expression dramatique et poignante à laquelle atteint l'œuvre procède à la fois du propre vécu du compositeur et d'une actualité musicale. En nous précisant les circonstances de composition de l'œuvre, Nono nous éclaire en même temps sur le sens du titre, à première vue énigmatique, qu'il a choisi:

«Alors que s'approfondissait mon amitié pour Maurizio Pollini, ainsi que ma prise de conscience stupéfaite de son style pianistique, un rude vent de mort vint balayer "le sourire infini des ondes" dans ma famille et dans celle de Pollini.

Cette expérience commune nous a encore rapprochés l'un de l'autre dans la tristesse du sourire infini des "sereines ondes souffertes".

C'est également ce que signifie la dédicace "A Maurizio et Marilisa Pollini".»

... sofferte onde serene... est une œuvre de musique mixte qui fait appel au piano et à la bande magnétique. Elle suscite notre intérêt tant par son contenu émotionnel que par le traitement original du piano dans le cadre d'une création électroacoustique.

A - L'audition de *...sofferte onde serene...* nous amène à nous pencher sur deux points essentiels: l'écriture pianistique et la combinaison piano-bande magnétique.

1. Nous remarquons d'entrée que le piano tient un rôle central dans cette œuvre, et que l'originalité de son intervention réside tout d'abord dans les particularités de la technique pianistique de Pollini, notamment ses attaques des sons et sa manière extrêmement articulée de percuter les touches.

Mais Nono élargit aussi ses investigations en explorant très largement le monde sonore infini offert au piano.

► Sur le plan du timbre, écoutons comme

- il exploite avec rigueur un éventail de 10 intensités différentes et distingue 7 modes d'attaque différents;
- il réalise un travail intéressant sur les agrégations de notes et les clusters ("grappes" de notes rapprochées jouées simultanément);
- il mène une véritable étude sur les effets de résonance, avec notamment l'emploi des deux pédales.

► Sur le plan de la dynamique, écoutons aussi comme il joue:

- sur 11 tempos différents pour créer une dynamique très fluctuante;
- sur la simultanéité ou la non-simultanéité des événements sonores engendrant une polyrythmie permanente,
- avec des éléments mélodiques et harmoniques qui reviennent obstinément pour donner une certaine stabilité harmonique à l'œuvre.

Nous noterons également que le piano est utilisé sur pratiquement toute sa tessiture, depuis le *do dièse* le plus grave jusqu'au *si* le plus aigu.

2. L'utilisation de la bande magnétique retient ensuite notre attention en tant que composante indispensable de l'œuvre, qui en accompagne la construction et en approfondit l'idée fondamentale.

La bande magnétique ne contient que des enregistrements de sons de piano joués par Pollini et transformés ou non par manipulations électroacoustiques, y compris des sons concrets tels que les bruits des pédales du piano et leur résonance.

Au fil de l'audition, nous entendons le piano et la bande simultanément ou séparément. Souvent, il nous est difficile de distinguer si l'on entend le piano «en direct» ou enregistré sur bande, tant Nono procède à une infiltration constante des deux sources sonores. En confondant ainsi les deux plans acoustiques, le compositeur parvient très fréquemment à effacer l'étrangeté mécanique qui résulte de l'utilisation de la bande enregistrée.

B - Dégageons à présent les grandes lignes de la structure de *...sofferte onde serene...*:

1re partie	
introduction	• Dans l'introduction confiée au piano seul, nous assistons à la formation et à la cristallisation du motif **A**.
motif A	• Exposition du motif **A**, basé sur l'agrégation sonore des notes *fa - solb - lab - sib - do dièse - sol dièse - la*; **A** constitue un ostinato à la fois sur le plan harmonique et sur le plan des accords. • Suit une séquence très douce au cours de laquelle apparaissent des notes tenues formant des embryons de mélodies superposées: on croit entendre des résonances de sons de cloches dans le lointain. • Le motif **A** revient, puis est commenté dans le grave du piano. • Une descente vers le grave, sur laquelle se greffent des sons enregistrés exploitant dans les nuances les plus douces les résonances piano-bande, conduit au second motif.
motif B	• Le motif **B**, caractérisé par des accents très marqués, voit un jeu d'intervalles s'appuyer sur un accord répété en ostinato, et donne lieu à une subtile superposition de rythmes différents (polyrythmie).
motif C	• **C** consiste en des sons concrets de la bande magnétique obtenus par des coups de pédale, avec résonances; ce motif conduit directement à une brève **Coda**, qui peut nous faire penser aux chants d'oiseaux de Messiaen, et qui se termine sur un point d'orgue du piano seul.
2e partie	
développement sur A et B	Cette 2e partie est conçue comme un développement rythmique, qui, du grave du clavier, s'élève progressivement vers l'aigu, en franchissant parallèlement des paliers d'intensités de *doux* à *fort*. • Nous assistons d'abord à un travail sur les ostinatos – tel qu'il a été mené sur le motif **B** – qui débouche sur l'apparition de figures rythmiques rapides. • Dans une seconde séquence, Nono laisse le registre grave du piano et masse de plus en plus ses développements sonores dans l'aigu pour finalement se livrer à un brillant jeu de clusters suraigus. Au passage, nous retrouvons les sons d'oiseaux à la manière de Messiaen entendus dans la 1re partie.
retour du motif C	• La bande seule ramène plus longuement le motif **C**.
3e partie	
transition	• Une séquence de transition retrouve par opposition le registre grave pour une succession de combinaisons rythmiques débouchant sur des clusters très graves.
développement	• Nous assistons soudain à un véritable déchaînement sonore sur les clusters martelés avec force, auquel participent le piano et la bande. Plus loin, l'écriture pianistique s'amplifie dans l'aigu, dans des nuances de plus en plus fortes, alors que la bande prolonge son martèlement d'accords graves. • Un arrêt brusque marque le début d'une séquence très contrastée, dans laquelle le piano seul se livre à un jeu de résonances graves en nuances extrêmement douces, créant une sorte de brume impressionniste qui nous rappelle le Debussy de la *Cathédrale engloutie*. La résolution se fait sur une seule note tenue, un *fa* médium. • Dans une tessiture suraiguë, le piano et la bande amènent le retour progressif du début de l'œuvre.
retour du motif A (conclusion)	• Le motif **A** revient dans une nuance douce en ayant subi plusieurs transformations. • Après des trémolos très tendus, nous entendons se dérouler un jeu d'attaques percussives du clavier dans des registres variés. Après une sorte d'étayement harmonique au piano, il ne reste plus que les attaques sèches étouffées de la bande. • La séquence conclusive se présente comme une résolution harmonique sur un accord final de 11 sons, véritable cluster, arpégé très lentement dans la nuance la plus douce, et dont la résonance s'étire jusqu'aux limites du silence.

Discographie

... sofferte onde serene... (avec *A floresta à jovem e cheja de vida),* piano Maurizio Pollini - DG 2531.004

Le directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. – Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 11/84 - Dépôt légal novembre 1984 - N° d'ordre 2808/84
Commission paritaire N° 35.860

LA BELLE HELENE

Opéra-bouffe

Jacques OFFENBACH (1819-1880)

Opéra-bouffe en trois actes de Jacques Offenbach sur un livret d'Henri Meilhac et de Ludovic Halévy, *La Belle Hélène* connaît depuis sa création au Théatre des Variétés de Paris, le 17 décembre 1864, un succès durable qui ne s'est jamais démenti : l'ouvrage compte parmi les chefs-d'oeuvre les plus marquants du créateur de l'opéra-bouffe français, au même titre qu'*Orphée aux Enfers, la Vie parisienne, la Grande-Duchesse de Gérolstein, la Périchole.*

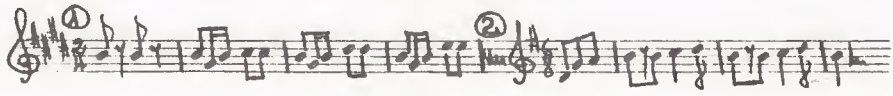
Le sujet s'inspire de la légende de la guerre de Troie, immortalisée par Homère. Hélène, épouse de Ménélas et reine de Sparte, tombe amoureuse de Pâris, le fils du roi Priam de Troie, qui l'enlève pour l'emmener dans son royaume. Elle réalise ainsi le dessein de la déesse Vénus, qui avait promis à Pâris l'amour de la plus belle des mortelles en récompense du jugement qui l'avait proclamée la plus belle des déesses.

Mais Offenbach et ses librettistes, se souciant fort peu de la fidélité au texte homérique, travestissent avec une désinvolture délectable les origines de la guerre de Troie et replacent les illustres héros antiques dans les situations les plus fantaisistes et les plus bouffonnes. Sous le couvert de cet épisode de l'histoire de la Grèce, ils se livrent par ailleurs à une satire malicieuse de la société du Second Empire.

D'un bout à l'autre, *la Belle Hélène* se révèle une vaste parodie à laquelle rien n'échappe, et qui permet au compositeur de donner la pleine mesure de son génie.

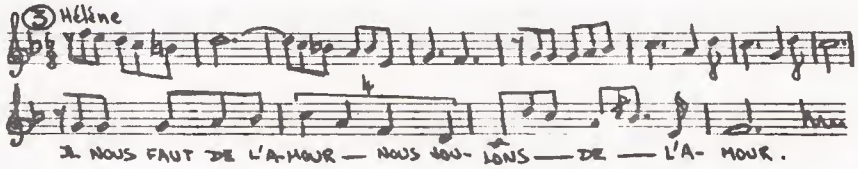
ANALYSE

L'ouverture, de proportions modestes, est basée sur deux thèmes, extraits du premier acte. Le thème principal, très allègre, n'est autre que celui des *Couplets des rois* (Ex. 1). Il est repris après un épisode central que constitue le motif du couplet du *Jugement de Pâris* chanté par le hautbois solo (Ex. 2).



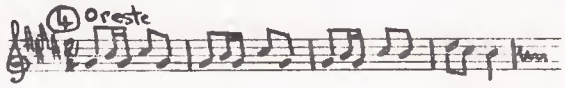
ACTE 1 : à Sparte, devant le temple de Jupiter

- Le choeur initial, qui s'enchaîne à l'ouverture, est chanté par le peuple : «*Vers tes autels, Jupiter, nous accourons joyeux...*». D'une facture très distinguée, il ne ressemble en rien au prologue d'une bouffonnerie. Notons qu'Offenbach traite généralement les choeurs détachés dans un style sérieux qui contraste avec le reste.
- Une phrase de la clarinette et du basson introduit le choeur des pleureuses d'Adonis qui entrent en scène conduites par Hélène. C'est un chant élégiaque en *fa* mineur que domine soudain la plainte lancée par Hélène : «*L'amour se meurt, l'amour est mort !*» dont le caractère est souligné par les traits descendants des violons.
- Mais l'air d'Hélène se mue en un cri passionné : «*Il nous faut de l'amour ...!*» (Ex. 3) qui contraste avec le choeur précédent. Différents éléments concourent à la sensualité de ce chant : *Allegretto* à *6/8*, modulation en *fa* majeur, orchestration habile et colorée, appogiatures et broderies, intervalle descendant de neuvième terminant l'air, alors que les violons prolongent leurs bercements rêveurs sur une pédale de *fa*.



MUSIQUE CULTURE

● Puis, sur un rythme très enlevé, Oreste, le fils d'Agamemnon, narre au grand augure de Jupiter, Calchas, sa soirée au Cabaret du Labyrinthe : *« Tzing la la, tzing la la, Oya Kephale, Oh la la !...»*, couplets parodiques incongrus que ponctuent avec humour grosse caisse et cymbales. Remarquons l'utilisation de la cellule tant affectionnée par Offenbach, que l'on retrouvera notamment dans les *Couplets des rois.*

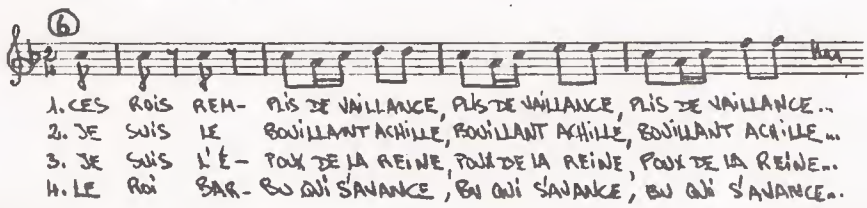


● Dans la scène suivante, nous découvrons Pâris, déguisé en berger. Celui-ci révèle à Calchas l'objet de sa venue. Fort de la faveur de Vénus à laquelle il a accordé le prix suprême de la beauté lors d'un jugement resté célèbre, Pâris s'apprête à «toucher la récompense» promise par la déesse : l'amour de la plus belle des mortelles, la belle Hélène, reine de Sparte. L'air du jugement de Pâris (rondeau irrégulier à six couplets) *«Au mont Ida, trois déesses se querellaient dans un bois...»* (Ex. 5), est un chef-d'oeuvre de finesse et de goût. Il s'épanouit sur un rythme ternaire très allant et se pare d'une orchestration raffinée qu'émaillent les timbres bucoliques des Bois.

● Voici qu'Hélène paraît ; son coeur est en émoi lorsqu'elle découvre le berger : *«Qu'y a-t-il de plus beau qu'un beau berger !»*. Mais sa rencontre avec Pâris (lui aussi saisi par la beauté de la reine) est interrompue par les accents qui annoncent la *Marche des rois.*

● Celle-ci est introduite par une brillante fanfare, solennelle et emphatique à souhait, à laquelle participe l'acclamation du choeur : *«Voici les rois de la Grèce...»*.

En visite chez Ménélas, roi de Sparte (trial), les rois de la Grèce se présentent les uns après les autres : les deux Ajax (basses), Achille (baryton), Agamemnon, le roi des rois (baryton). Dans ces *Couplets des rois*, très justement célèbres, Offenbach développe une forme particulière du comique par l'absurde en usant d'effets syllabiques cocasses obtenus notamment par une répétition incongrue des syllabes qui, en se greffant sur un découpage musical parfaitement logique, produit des contresens énormes : *«Le roi / bar/bu qui s'avance/bu qui s'avance/bu qui s'avance/c'est/ Agamemnon»* et le choeur de reprendre *«Aga, Agamemnon!»* (Ex. 6).



● Agamemnon a organisé un concours d'intelligence. A présent que tous les rois sont réunis, les joutes de l'esprit peuvent commencer (*). Une fanfare, la Phocéenne (**) (!), saluera le vainqueur de chaque épreuve. Ce que l'on entend est plutôt une caricature de fanfare, sonnant creux et se terminant sur un malicieux accord dissonant tout à fait hors de propos ! Une surprise ... française, et ... républicaine, nous est réservée à la troisième fois aux cordes.

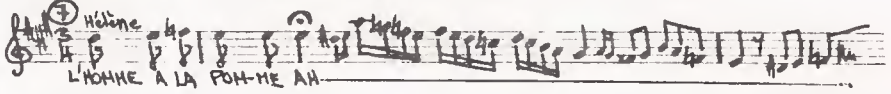
Le berger remporte le concours. Après un moment de stupeur qu'elle exprime par d'incroyables vocalises, Hélène se reprend et couronne le berger sous les vivats de la foule.

● Débute alors le final de l'acte, varié et mouvementé, qui laisse «exploser» le génie parodique d'Offenbach. Pressé par Agamemnon, Pâris dévoile enfin sa véritable identité, et Hélène de se pâmer dans une réplique désopilante : en quarante-cinq mesures, Offenbach raille tous les «tics» du grand opéra romantique avec une férocité délectable.

(*) Voici à titre d'exemple une des trois questions du concours : «Quelle est la différence qui existe entre un cornichon et Calchas ?», à laquelle Pâris, très inspiré, répond que «le cornichon est confit dans du vinaigre, alors que Calchas est confident du roi».

(**) La ville de Phocée, c'est Marseille. (La Massilia antique a, en effet, été fondée par les Phocéens)

Sur des paroles déjà ridicules, *«L'homme à la pomme, O ciel !»*, répétées imperturbablement, le compositeur greffe «une musique tour à tour élégiaque, sinistre, décorative (!), subitement allègre, on ne sait pourquoi, ou solennellement déplacée» (D. Rissin). Il n'hésite pas non plus à y inclure une grandiloquente cadence vocale (Ex. 7) que le choeur prolonge inopinément sur «La, la, la ...» en un mouvement de valse populaire qui n'est pas loin de se métamorphoser en Tyrolienne !



- Pour Pâris, il s'agit maintenant d'éloigner le mari gênant avec la complicité compréhensive de Calchas. Le grand augure feint soudain d'être inspiré — effrayante scène de tonnerre — et, sur un ton solennel, annonce que Jupiter ordonne au roi Ménélas de partir à l'instant pour la Crète afin d'y faire des sacrifices rituels pendant un mois.

- Brusquement l'atmosphère change à l'orchestre, pour retrouver légèreté et malice grâce aux joyeux triolets des flûtes et des hautbois ponctués de coups de triangle obstinés.

  Dans un final époustouflant, qui repose musicalement sur la reprise des *Couplets des rois* (Ex. 6), Ménélas est pressé par tous de se plier à la volonté de Jupiter : *«Allez, partez pour la Crète !»*.

ACTE 2 : dans le palais de Ménélas et d'Hélène

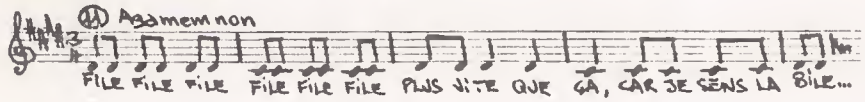
Un entr'acte laisse s'épanouir un délicat thème de valse, au chromatisme caractéristique, qui symbolise en quelque sorte l'amour de Pâris et d'Hélène (Nous l'entendons à plusieurs reprises au cours de l'acte).

- L'acte 2 débute par le choeur des servantes, qui reste dans le même ton de délicate féminité, et que soulignent les fluides arabesques des Cordes, colorées par les interventions des Bois. Hélène refuse les robes décolletées que lui présentent ses suivantes pour les réjouissances de la soirée. Elle craint de succomber aux charmes de Pâris.
- Les couplets qu'Hélène adresse à Vénus, après avoir refusé de recevoir Pâris, sont ravissants : *«Dis-moi, Vénus, quel plaisir trouves-tu à faire ainsi cascader la vertu»*, et réhaussés par une trouvaille : l'accord instable de dominante sans fondamentale qui soutient le terme fort bien venu *cascader*. Hélène consent finalement à rencontrer Pâris, mais résiste farouchement à ses avances. Leur tête à tête est interrompu par l'arrivée des rois qui viennent s'adonner au Jeu de l'Oie. L'intermède est mené sur un rythme très enlevé de polka, facétieux par la répétition inlassable du mot *«l'oie»* sur des notes identiques, divertissant par les rebondissements inattendus que provoque la tricherie au jeu du grand augure Calchas.

- Le jeu terminé, Hélène retient un instant ce dernier pour lui réaffirmer sa détermination de ne point tromper son mari ; tout au plus consentira-t-elle à le faire en rêve ! Quelque peu rassérénée, elle décide de chercher le sommeil. Pâris, déguisé en esclave, s'approche du lit où entre temps s'est assoupie la reine. Celle-ci, croyant rêver, ne songe pas à le repousser. C'est un merveilleux duo d'amour : *«C'est le ciel qui m'envoie ce beau rêve amoureux...»* (Ex. 10), qui débute dans une ambiance douce et équivoque, puis se mue en une valse profondément passionnée, aux accents lyriques.

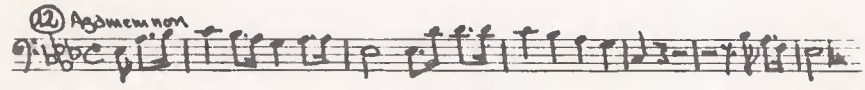
- Soudain, Ménélas fait irrruption. *«Quoi ! ce n'était pas un rêve ?»* s'écrie la vertueuse Hélène en rougissant. Sur une musique haletante et menaçante, Ménélas appelle ses hôtes et leur demande compte de l'outrage fait à son honneur.

La tension oppressante est subitement rompue à la suite d'un effet des plus cocasses qui transforme la réponse des rois, complètement ivres, en une cadence grotesque avec vocalises, où chaque personnage se met à imiter un instrument : *«Bing, bing, ... Tarata-ta, Taratata..., Boum, boum..., Zing, zing... ils ont fait badaboum avec ton honneur!»* pour finalement déboucher sur la classique cadence restée en supens.
Le final de l'acte est construit sur la dualité thématique opposant le beau thème de valse (Ex. 8) entendu dans l'entr'acte (lorsqu'Hélène s'adresse à Pâris : *«Je crains leur fureur, va, dérobe à leur colère, mon fier séducteur, cette tête qui m'est chère»*), et la musique répétitive, au tempo de plus en plus pressant qui accompagne les exhortations véhémentes des rois, reprises par le choeur : *« Va-t-en ! ... File, file, file plus vite que ça, car je sens la bile, bile, bile qui monte là !»* (Ex. 11). Le rythme se précipite, passe en un *2/4* effréné, stimulé par les trémolos des violons et l'apparition de rythmes pointés, pour aboutir à un *vivo* final qui termine l'acte en apothéose alors que revient une fois encore, pour conclure, la tête de la belle mélodie de valse (Ex. 8).



ACTE 3 : sur la plage de Nauplie

- Après un entr'acte assez sombre, le rideau se lève sur un choeur *«Dansons... aimons... buvons... chantons...»*, accompagné d'un bout à l'autre par le tambour de basque et usant, pour les paroles et la musique, du procédé des injonctions cher à Offenbach. La ronde d'Oreste, à *6/8*, que des emprunts fréquents au mode mineur teintent de mélancolie, nous apprend que, pour venger son protégé éconduit et chassé de Sparte, Vénus a répandu une épidémie amoureuse sur la Grèce. Partout ce n'est plus qu'intrigues, rendez-vous et danses échevelées.
- Dans la scène suivante, nous retrouvons Hélène qui, excédée par les questions insistantes de son mari sur sa mésaventure avec Pâris, lui répond que *«S'il crie si fort à propos d'un rêve, qu'aurait-il dit s'il s'était agi de la réalité !»*. Le rythme haletant créé par les syncopes suggère assez bien l'irritation d'Hélène.
- Puis, dans un remarquable trio bouffe, Agamemnon et Calchas reprochent à Ménélas de ne pas vouloir se résigner aux caprices de Vénus ni de sacrifier son bonheur conjugal au bonheur de tous. Et Offenbach d'intégrer avec malice une citation musicale de *Guillaume Tell* de Rossini dans ce contexte tout à fait caricatural : *«Lorsque la Grèce est un champ de carnage, lorsqu'on immole les maris, tu vis heureux au sein de ton ménage, tu t'fiches pas mal de ton pays !»*



- Un peu plus tard, un choeur, dont la ligne mélodique ondoyante tourne toujours autour des mêmes notes, annonce l'arrivée de la galère du grand augure de Vénus, convoqué par Ménélas pour débrouiller la situation.
- C'est alors le véritable déchainement de gaîté et de truculence. Le grand augure, qui n'est autre que Pâris déguisé, déclare que Vénus exige qu'Hélène fasse un pélerinage à Cythère où elle sacrifiera cent génisses blanches. Pressée par son mari et par les autres rois, Hélène, qui a reconnu Pâris, finit par obéir, et s'embarque sur la galère. L'ouvrage se termine sur un étourdissement *«Allons, Pars pour Cythère !»*, dans un immense tutti vocal et orchestral, reprenant une fois de plus le matériel thématique des *Couplets des rois* (Ex. 6). Alors Pâris se fait reconnaître et déclare à Ménélas qu'il emmène Hélène à Troie et qu'il ne la rendra plus jamais. Et voila pourquoi la guerre de Troie aura lieu !

▷ Partition : Edition Heugel/LEDUC
▷ Discographie : Version intégrale (2 disques) avec Jane Rhodes, Jacques Martin, Rémy Corazza, Jules Bastin, Michel Trempont, Renée Auphan – Choeur et orchestre Phil. de Strasbourg, dir. Alain Lombard – Barclay 90201/02
▷ Vidéocassette : Version intégrale Opéra de Paris, édition-distribution Cinéthèque.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CARMINA BURANA

Carl ORFF
né en (1895)

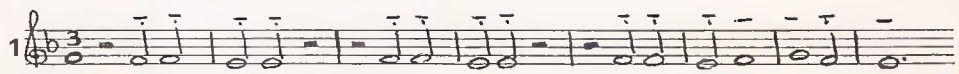
Carmina Burana, le premier volet du triptyque *Trionfi,* a été composé durant les années 1935-1936. Pour écrire cette cantate profane en un prologue et trois parties principales, Carl Orff, homme de théâtre avant tout, a choisi 24 textes dans un manuscrit du XIIIe siècle, retrouvé dans le couvent de Benediktbeuren, situé dans les contreforts des Alpes bavaroises. Ce manuscrit contient des centaines de poèmes pour la plupart d'inspiration profane et des chansons gaillardes, qui vantaient, en un étrange mélange de moyen-haut-allemand, de latin abâtardi et même de français, la bonne chère et la belle vie.

L'intention de Carl Orff, souligne le commentaire du disque de la D.G. (1), n'était pas de mettre simplement en musique des textes profanes du manuscrit de Benediktbeuren, mais de peindre, de créer des « tableaux magiques qui évoquent avec tous les moyens du théâtre l'extase qui soulevait le drame antique ». Plus d'opéra traditionnel, mais un « jeu d'après des chansons profanes » (Orff). En même temps, dès cette première réussite, il a jeté les bases d'un style qui n'a guère varié : dépouillement, retour à la simplicité, rythmique primitive, harmonie très rudimentaire, orchestre vaste et puissant (profusion d'instruments à percussion, emploi jusqu'à huit pianos, peu de vents . . .)

« Avec beaucoup de verve, nous dit Max Pinchard, Orff a su créer une curieuse atmosphère où les moments de franche kermesse alternent avec des notations plus nuancées. Dans ce tableau hoffmannesque, il n'a pas hésité à simplifier les touches musicales. Du chœur vaguement slave à la psalmodie pseudo-grégorienne, de la danse de type classique à l'apothéose irrésistible du dernier morceau, tous les effets se succèdent comme dans un spectacle de music-hall bien réglé. »

ANALYSE

La cantate comporte trois parties faites chacune d'une succession de poèmes et de chansons, numérotés de 1 à 25, et introduites par un prologue en deux textes dont le premier reparaît en guise de finale.

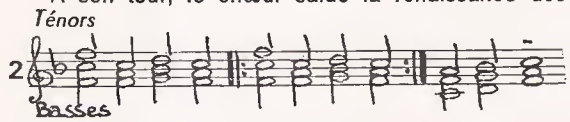
PROLOGUE (nos 1 et 2) - *O FORTUNA.* Sans aucune préparation instrumentale, le chœur s'impose avec force durant quatre mesures, entouré par l'ensemble de l'orchestre, pour invoquer la « Fortune, souveraine du monde » (*Fortuna, imperatrix mundi*). Le thème (*Ex. 1*), soutenu par d'amples obstinati (notamment pianos, timbales, pizz. des cordes) débute *pp,* s'amplifie, s'exhalte jusqu'à l'apparition du deuxième épisode du chœur qui « pleure (*ben de clamato*) les blessures causées par la Fortune » (2).

I. PREMIERE PARTIE - *PRIMO VERE* (en deux titres)

• AU PRINTEMPS (*primo vere*) nos 3-4-5

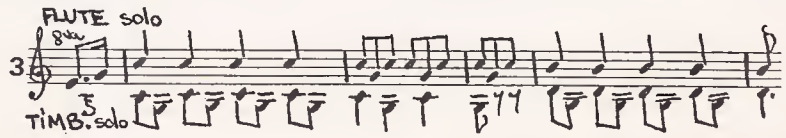
Après le triple appel d'un oiseau (Piccolo, flûte, hautbois, xylo, pianos), le no 3, chanté par le petit chœur avec beaucoup d'expression et de poésie, évoque en 3 couplets le retour du printemps (« Le pur visage du printemps s'offre au monde, à nouveau . . . »).

« Le soleil adoucit tout », enchaîne *affetuoso* le baryton solo dont l'idée mélodique, répétée trois fois, est introduite et prolongée par un bref épisode du piccolo et du glockenspiel en valeurs longues, et des harmoniques des violons et des contrebasses.

A son tour, le chœur salue la renaissance des joies du printemps (*Ecce gratum* - *Ex. 2*). Remarquons le contraste entre le *staccato* des premiers et des derniers vers de chacun des 3 couplets et le *legato* des trois vers médians. Chaque couplet se termine par un motif instrumental accompagnant *ff* une tenue en quinte du chœur sur l'interjection « Ah ! ».



• SUR LA PELOUSE - *UF DEM ANGER* (du no 6 au no 10)

Il s'agit essentiellement de scènes chorégraphiques dans lesquelles le mouvement conditionne le style vocal. La séquence débute par une authentique danse bavaroise, avec un volet central plus lent par la flûte solo sur un fond rythmique de la timbale (no 6) (*Ex. 3*).

(1) Jochum, avec Fischer-Dieskau, Janovitz, Stolze, Ch. d'enfants. Ch. et Orch. Opéra Berlin. *D.G. : disques 139.362 - cassette 3300.153* avec commentaire en français.

(2) Le thème initial a été utilisé et « popularisé » comme indicatif d'une émission télévisée de Pierre Bellemare.

MUSIQUE CULTURE

Suit une mélodie vive et joyeuse (nº 7 : « La forêt reverdit ») en deux couplets largement développés où la répétition saccadée et rapide de certains mots (*hinc, hinc, ... equitavit, equitavit ...*) sur les pizz. des cordes et une cellule rythmique inlassablement répétée de la timbale, produit un effet saisissant. Ce même mariage cordes/timbales conclut le numéro dans l'extrême douceur.

Dans le nº 8, les voix de femmes, claires et aguichantes, jouent le rôle dominant avec des intermèdes langoureux du chœur à bouche fermée. Nous écoutons ensuite un air de danse, « la ronde des fillettes » (nº 9) qui s'estompe progressivement.

Cet apaisement dure peu. Des accords en pizz. de quatre notes font sonner au maximum les 1ers et 2es violons qui introduisent, enlevé avec vivacité par le chœur, un nouveau chant populaire ; celui-ci encadre sur des accords immuables des cordes, un air plus calme chanté par le petit chœur dont chacune des deux interventions est complétée par un solo de la flûte. Une sonnerie des cuivres annonce l'éclatante péroraison du chœur (nº 10) sur les paroles « Si la terre m'appartenait ... ».

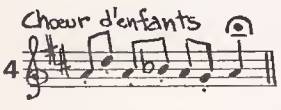
II. DANS LA TAVERNE - *IN TABERNA* (du nº 11 au nº 14)

C'est dans cette deuxième partie que se manifeste vraiment le sens théâtral de Carl Orff. D'entrée, un certain réalisme éclate avec le rythme pointé d'un violent chant de vagabonds, confié au baryton solo : « Enflammé par un violent ressentiment, plein d'amertume, je parle à mon cœur ... » (*Estuans interius ...*). Puis, après quelques touches légères *lamentoso* du basson dans l'aigu, le chant et ses 3 couplets tournent à la parodie avec le ténor solo, ivre-mort, auquel répond, à trois reprises, le chœur d'hommes : « Pauvre, pauvre de moi ! Maintenant si noir et si profondément brûlé ! »

A nouveau, le baryton solo intervient dans le personnage de l'Abbé (*Ego sum abbas*) ; dans sa psalmodie vinesque, ponctuée par le chœur d'hommes, il donne libre cours à sa fantaisie : *libero e improvisando, gesticulando e beggardo assai,* indique la partition. Enfin, l'apothéose de l'extravagance (nº 14) avec le chœur d'hommes qui s'adonne à la totale exubérance d'une chanson à boire, amenant une conclusion bruyante de tout l'orchestre. Ici, « Stravinsky, vu à travers les spectacles de Orff, et une parodie de l'opéra italien se combinent pour former une unité qui est du pur Orff » (Andreas Liess).

III. COUR D'AMOUR (du nº 15 au nº 24)

La troisième partie diffère nettement des scènes de beuverie traduites par les voix masculines dans la taverne. Elle nous fait pénétrer dans un monde de raffinement que laisse suggérer le titre en français. Dans le nº 15, entrecoupé par des interventions instrumentales, le chœur de garçons entre en jeu trois fois (« Amour vole en tous lieux ») (*Ex. 4*), avec une pureté et une fraîcheur qui s'opposent à la sensualité et la coquetterie de la voix du soprano solo doublé par le piccolo. Rentrée de la musique pure et enfantine du début qui conclut *dolcissimo.*



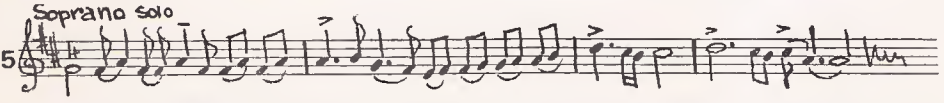
Persiflage, ruse, mais aussi vérité, caractérisent le numéro suivant (nº 16) : « Le jour et la nuit, tout m'est contraire » (*Dies, nox et omnia ...*), chanté dans un tempo lent par le baryton solo, simplement accompagné par les cordes en sourdine.

A nouveau (nº 17 - *Stetit puella* - Une fillette se tenait là) s'élève la voix du soprano à la manière d'un *arioso italien,* qui n'est pas sans rappeler les influences de Monteverdi.

Les 3 couplets, chantés *molto appassionato* par le baryton, et le refrain, exposé successivement par le chœur de femmes et le chœur d'hommes, contrastent par leur rythme et leur mouvement (nº 18). Les voix de femmes sont invariablement soutenues par les cors, le xylo, la caisse claire, les claviers et les pizz. des cordes, alors que celles des hommes se posent sur un accompagnement des Bois (dont le contrebasson), des trombones, d'une timbale et des cordes graves en pizzicato.

Suivent un allegro *buffo* (nº 19 - petit chœur d'hommes soli), de caractère érotique, sans participation instrumentale, et le nº 20 (*Veni, veni, venias*) dans lequel le petit chœur intervient *quasi a capella,* accompagné par le piano utilisé comme instrument à percussion, complétés par triangle, cymbales, tambour de basque, caisse claire et cymbales.

Sans transition, nous retrouvons une seconde fois *pp* et *molto amoroso,* chanté par le soprano solo, le style de l'*arioso* italien dans *In trutina* (« Sur la balance incertaine du cœur ... ») (*Ex. 5*), une des pièces les plus raffinées de la *Cour d'Amour.*



Après une éclatante bacchanale (nº 22) où la partie instrumentale est dominée par la percussion (d'où émergent les timbales et les castagnettes) et par les pianos, la voix du soprano, sur une longue tenue des cordes en sourdine, trace avec une grande douceur un dessin inoubliable (nº 23), dont l'accord final s'enrichit délicatement des sonorités du glockenspiel, du célesta, du piano et des harmoniques des 1ers violons. Brève accalmie pourtant, car déjà le chœur (nº 24), avec une « intensité dionysiaque », entame son salut à Vénus (*Ave formosissima* - Salut à toi, beauté !), amenant en guise de finale, ainsi que nous l'avons dit, le premier élément du Prologue : *Fortuna, Imperatrix mundi,* qui achève cette cantate dans toute la rutilance des chœurs et des instruments déchaînés.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

CES —

De Natura Sonorum
(1974-75)

Bernard PARMEGIANI
(né en 1927)

Dans cette œuvre maîtresse du répertoire acoustique, Parmegiani exploite autant les ressources de la musique concrète que celles de la musique électronique. *De Natura Sonorum* constitue effectivement un résumé de toutes les possibilités de la musique électroacoustique. A travers les dix mouvements de l'œuvre (le plus souvent enchaînés), Parmegiani nous promène à travers les mondes différents de sa sensibilité et de son génie : tantôt précis, géomètre de la forme et concis, tantôt « orphique » et séduisant, il s'y montre presque toujours convaincant et toujours attachant.

Les analyses musicales qui suivent ne sauraient bien sûr se conformer aux modèles d'analyse traditionnels, qui ne pourraient pas « apprivoiser » le monde si vaste des « objets sonores » et de leurs infinies combinaisons. Afin de ne pas alourdir cette fiche analytique, nous avons résolu de n'entrer dans le détail des matériaux sonores d'origine employés par Parmegiani et de leurs transformations que pour la première pièce : *Incidences - Résonances*. Pour les autres pièces, des allusions à des sons reconnaissables pourront être faites, mais l'analyse en sera plus succincte.

I. INCIDENCES-RESONANCES 4'01

Parmegiani exploite ici un objet sonore formé d'une attaque concrète (*incidence*) et d'une résonance électronique (*résonance*) tout en reproduisant fidèlement l'effet « percussion-résonance ». En fabriquant cette sorte de faux naturel, l'auteur a cherché à concilier son concret et son électronique : le « naturel » et l'« artificiel ». L'opposition et la réunion de ces deux mondes est en fait à la base de la conception de *De Natura Sonorum*.

Par ailleurs, on assiste parfois à des interruptions des résonances ou des « tenues » par des incidents qui perturbent généralement (mais pas toujours) le déroulement logique du jeu sonore exposé ci-dessus en modifiant la trame harmonique du continuum. C'est là une manière de faire caractéristique de l'auteur : *un élément perturbateur vient troubler le confort de l'écoute, l'obligeant à se renouveler, à rester « aux aguets ».*

Le résultat global est une sorte de thème et variations sur le premier objet sonore où la logique de composition et la sûreté d'écoute instinctive du compositeur réussissent parfaitement à se combiner. Comme l'auteur, nous pouvons le comparer au nº 4 : *Etude Elastique.*

Dans cette pièce, Parmegiani a employé les sources sonores suivantes : • verres de cristal • tringles « Dural » • vasque métallique • spirales métalliques • timbre d'une sonnette en bronze • générateur de sons sinusoïdaux.

Les prises de sons concrètes ont principalement consisté en une série de percussions de types divers, y compris des attaques doubles ou multiples, dont le compositeur a coupé la résonance, tout en en gardant quelques-unes. Il a obtenu ainsi une collection d'attaques variées presque toujours reconnaissables le long de la pièce : attaques raides, douces, molles, abruptes, chocs successifs et rapides, attaques variées dans l'emplacement, etc. D'autre part, les verres de cristal ont fourni des sons toniques (sous forme de « tenues ») par le frottement d'un doigt humide sur le bord du verre (prise de son parfaitement identifiable à l'écoute).

Le générateur, quant à lui, a fourni essentiellement des « tenues » : sons toniques, groupes de sons toniques (formant trame harmonique), sons toniques avec « allure » (obtenus par battement de deux fréquences très voisines). On perçoit également des sons itératifs sous forme de « clocs » électroniques (à partir de 3'20) en décélération.

Principales manipulations : montage de fausses percussions-résonances, transpositions, filtrages, mixages, modulations d'amplitude, puis montage global. Le modulateur d'amplitude a servi à traiter les rares résonances naturelles conservées par l'auteur en leur donnant une rythmique due à la répétition d'une double impulsion électronique (son audible de 1'20 à 1'30).

Incidences - Résonances introduit donc l'œuvre dans un esprit de construction logique, dans l'esprit d'une étude sur un phénomène sonore donné, même si le choix et l'ordonnance des variations sont conduits par l'instinct du compositeur. Ce dernier nous présente donc la « face lumineuse » de sa personnalité musicale, celle où règne l'esprit. Il faudra attendre le nº 3, *Géologie Sonore,* pour qu'apparaisse complètement sa « face cachée », faite de générosité sonore.

MUSIQUE & CULTURE

II. ACCIDENTS HARMONIQUES 4'47

Le projet initial de Parmegiani était de faire un genre de *patchwork* à partir du plus grand nombre de morceaux de musique instrumentale : sorte d'hommage quelque peu sarcastique à « la vieille musique ». En fin de compte, l'auteur a réduit en miettes ces morceaux pour n'en retenir que des accords (et encore sont-ils « découpés » au filtrage) : les fragments enregistrés ne sont donc jamais reconnaissables.

Par contre, Parmegiani donne alors un **axe tonique** à ce feu d'artifice hétéroclite : le *la* du diapason, faisant en fin de compte office de symbole de cette « vieille musique ». Ce *la* et ses transpositions forment donc la « colonne vertébrale » de la pièce. Du projet de collage initial il ne reste que l'intervention perturbatrice de ce collage dans la ligne principale (le *la*) : ce sont les « accidents harmoniques ». La conception de la pièce n'est d'ailleurs pas très éloignée de celle d'*Incidences-Résonances.*

Le son tonique grave qui apparaît vers la fin de la pièce sert de transition avec *Géologie Sonore,* et il réapparaîtra à la fin de celle-ci.

III. GEOLOGIE SONORE 4'36

Dans cette pièce, le compositeur se propose de nous faire « survoler » d'immenses trames musicales, apparaissant en « strates » comme la terre nous apparaît vue d'avion, avec ses couches géologiques noyées dans un halo lointain.

« On ne distingue pas les formes exactes d'un paysage aérien, mais des masses globales, des couleurs claires ou sombres... C'est un peu le même principe musical : tout est très diffus. Pas de premier plan. Tout est noyé dans une sorte de halo acoustique. Que tout cela reste à distance, dans un certain brouillard : distancer, tel était le propos contenu dans le titre. » (Extrait d'un entretien avec les auteurs de l'*Envers d'une Œuvre,* page 62.) Oui, mais quel brouillard et quelles « strates géologiques » ! L'attention de l'auditeur est saisie et tenue en éveil par l'immense *crescendo* débutant au son grave initial et qui, par superpositions successives des couches sonores d'une densité et d'une richesse toujours plus grandes, arrive jusqu'au point culminant, impressionnant. Le *decrescendo* est beaucoup plus rapide, et ramène le son tonique grave initial, qui fait office d'axe tonique traversant le morceau de façon « souterraine ».

Pour Parmegiani, *Géologie Sonore* est aussi « une sorte d'itinéraire à travers différentes colorations sonores se déduisant les unes les autres (1) ». Il avoue (ou revendique) s'être inspiré de *Farben* de Schoenberg (*Pièces pour orchestre* op. 16 nº 3) et de *Turenas* de Choroning (pièce réalisée par ordinateur). Les trames, souvent complexes, sont constituées de sons électroniques, de sons instrumentaux plus ou moins transformés par filtrage, mixage, transposition, passage dans le modulateur en anneau, et mixage final.

IV. ETUDE ELASTIQUE 6'46

L'*Etude Elastique* ne s'accompagne, semble-t-il, d'aucun propos conceptuel ou poétique. Il apparaît que Parmegiani a simplement voulu montrer « ce qu'il était capable de faire » à partir d'un matériau donné. Plutôt que d'un exercice technique, il s'agit là d'un jeu compositionnel qui n'a d'autre but que le plaisir : celui du compositeur et celui de l'auditeur. Le compositeur se montre ici en « virtuose du son » pour nous éblouir, nous subjuguer, un peu comme dans *Incidences-Résonances,* mais avec une dimension « spatiale » plus grande par moments. Les sons que l'on entend au début sont obtenus par des jeux manuels sur des ballons de baudruche. On pourra également reconnaître des percussions de zarb (2) plus ou moins transformés, du bruit blanc, etc. Les « flammèches blanches » entendues vers le début sont le résultat d'une manipulation par le synthétiseur de sons d'orgue électronique, mélangée avec des sons de baudruche. Dans cette pièce, l'auteur fait également beaucoup usage de motifs composites obtenus par montage (zarb-baudruche, zarb-synthétiseur par exemple).

Les séquences (environ 4 grandes séquences) se succèdent par « mutations » successives, grâce à une complexité grandissante dans les voies de mixage.

L'*Etude Elastique* est en fait une « aventure électroacoustique » réussie.

---

(1) Extrait du même entretien, p. 65. (*De Natura Sonorum* de Bernard Parmegiani, Ed. INA-GRM/ Buchet-Chastel 1983.)

(2) Instrument à percussion du Moyen-Orient. Son proche des craquements de baudruches.

V. CONJUGAISON DU TIMBRE 5'03

Nous retrouvons ici l'« axe tonique », principe du n° 2. Parmegiani a voulu faire une « litanie du timbre » sur cet axe, où « le propos consistait dans l'exploration, le jeu, des différentes couleurs du timbre ». A partir d'une trame sonore d'origine, réalisée au saxophone pour une pièce précédente (*Jazzex* - 1966) et que l'auteur affectionne particulièrement, tout le « contenu » de cette trame est analysé, mis à jour. Cette exploration est progressive, comme les métamorphoses lentes de *Géologie Sonore.* Comme dans cette dernière pièce, on trouve également un « continuum » dont la base est une hauteur fixe (son tonique).

VI. NATURES EPHEMERES 4'12

Le parti pris est ici une alternance entre éléments statiques et éléments dynamiques. Parmegiani s'est souvenu dans cette pièce de ses *Captures Ephémères* (1968), mais des rapprochements sont aussi possibles avec *Incidences-Résonances* et *Accidents Harmoniques.* « J'ai fabriqué un certain nombre de séquences à partir de ces sons « éphémères », mais entre chaque séquence, j'ai mis un son plat, toujours de même nature, une tenue, qui apparaît trois ou quatre fois » (3). L'auteur déclare également : « Des éléments très élastiques rebondissent en tous sens à l'intérieur d'un volume aux parois extrêmement souples . . . et tout à coup on a besoin d'une assise, d'un sol, d'une base . . . » (4), il parle aussi de « respiration ». Par ailleurs, le mouvement présente une certaine logique formelle grâce au retour de véritables **motifs thématiques,** comme le motif initial qu'on réentend à 1'50.

Malgré un réel caractère d'improvisation, l'« écriture » de Parmegiani s'inscrit ici encore dans une forme globale logique, obtenue par approximations successives.

On remarque enfin que le motif initial (succession rapide de sons brefs introduisant une tenue) est une véritable signature de Parmegiani : on retrouve ce genre de motif composite dans toute son œuvre.

VII. MATIERES INDUITES 2'58

Nouveau travail sur les trames pour ce n° 7, mais dans le cadre d'une durée plus courte, *Matières Induites* enchaîne 5 états sonores différents par « tuilage » (comparable au « fondu enchaîné » de l'audio-visuel) :

1. une trame de « bruit blanc » (enrichi d'« aspérités » sonores), avec des « hachures » (issues d'une prise de son de feu de bois) ;
2. une trame « liquide » avec des « fantômes » d'éléments hachés, qui se termine par un filtrage passe-haut (5) amenant la trame suivante ;
3. un son de cymbale en crescendo (très court) ;
4. des sons de « shines » s'entrechoquant avec « rebonds » de cithare ;
5. sortes de « cloches » avec un élément percussif grave (craquements de bambou pressé dans un étau), puis « état percussif grave » formant l'enchaînement avec le 8e mouvement.

Tous les sons concrets se présentent en réalité comme des accumulations plus ou moins denses et homogènes de « micro-phénomènes ». Parmegiani emploie aussi des sons électroniques (« bruit blanc », modulateur en anneau). En juxtaposant simplement en « tuilage » des séquences choisies en fonction de leur ressemblance, Parmegiani opère ainsi une « métamorphose » progressive des matières sonores.

VIII. ONDES CROISEES 2'35 (la plus courte de l'œuvre)

Parmegiani a encore utilisé ici un processus accumulatif. Il emploie une grande variété de matières (concrètes et électroniques) et on reconnaît certaines figures sonores caractéristiques (cf. la « signature » dans le n° VI).

Le compositeur écrit : « Les vibrations audibles de pizzicati interfèrent avec les ondes, que l'on devine visibles, de gouttes d'eau sur une surface de même matière » (extrait de la notice de *De Natura Sonorum,* disque INA-GRM).

---

(3) Op. cité, p. 68.
(4) Idem.
(5) Le filtre « passe-haut » laisse passer les fréquences aiguës au détriment des graves, à l'inverse du filtre « passe-bas ».

On reconnaît particulièrement les pizzicati de contrebasse (issus d'une prise de son effectuée pour *Jazzex*), qui se confondent avec des sons d'élastiques, des sons de zarb, des gouttes d'eau, et la prise de son de feu de bois de *Matières Induites.* Le montage de tous ces sons s'est fait élément par élément sur chaque voie de mixage, en recherchant les **analogies** entre les éléments disparates, tandis que le mixage s'est fait par courtes séquences et par approximations successives, séquences montées ensuite bout à bout.

La pièce se termine par le procédé caractéristique des « figures sur fond ».

IX. PLEINS ET DELIES 4'39

A propos de cette pièce, Parmegiani écrit : « Une étude des énergies amorties rebondissantes. Des « bulles » creuses et des points plus denses mettent en relation leur pesanteur et leur délié respectifs » (6). (Le premier titre de la pièce était d'ailleurs *Rebond.*) Par ailleurs, l'auteur précise que la pièce précédente, *Ondes croisées,* est peut-être un prélude à ce mouvement, ajoutant : « Cette idée de rebond m'est venue d'un son ... Un son manipulé : c'est, transposé dans le grave, qu'il m'a donné la sensation de rebondissement. Et il est devenu la « colonne vertébrale » du morceau » (7). Cette « colonne vertébrale » avait été réalisée au départ pour le mouvement suivant, *Points contre Champs* : elle représente l'axe directeur de *Pleins et déliés.*

La conception de l'œuvre est cependant polyphonique, avec une « écriture » allant de 3 à 6 voix. A mesure qu'on avance dans la pièce, les phénomènes itératifs vont s'amplifier alors que les autres phénomènes sonores vont avoir tendance à le devenir. Un son tonique apparaît vers le milieu qui finit par disparaître avant l'éclatement final (cluster d'orgue électronique).

On peut enfin observer qu'il n'y a aucun mouvement d'espace et que la pièce est construite très « horizontalement ».

X. POINTS CONTRE CHAMPS 8'39 (mouvement le plus long de l'œuvre)

Pour le compositeur, *Points contre Champs* est un long combat entre des événements antagonistes, les uns ponctuels, les autres continus. C'est l'histoire de cet antagonisme, qui se résoudra par la victoire de l'un sur l'autre : les sons ponctuels sont phagocytés ...

C'est en même temps une étude sur l'espace (notion de perspective, de plans, de proximité, d'éloignement).

C'est aussi la recherche d'une écriture pour l'occupation d'une durée, à l'intérieur du caractère pseudo-répétitif des éléments continus. Ce caractère d'*ostinato* est continuellement masqué par le jeu des éléments ponctuels, d'une écriture très concertée. Parfois ils ont aussi un rôle moteur ; ils déclenchent des variations dans les éléments continus (8).

Points contre Champs adopte le principe des « figures sur fond », le « fond » étant fait d'une superposition ou d'un tuilage de trames. On peut distinguer trois phases successives de trames :

1. Superposition d'éléments mobiles ;
2. Sons toniques et jeu d'harmoniques ;
3. Accords ; les mouvements disparaissent.

Les « figures » se différencient du « fond » par leurs changements de mouvements. Leur déroulement est beaucoup plus continu que celui des trames.

A l'audition, l'aspect « lutte » n'apparaît que progressivement. On perçoit beaucoup plus le côté contemplatif de la trame initiale agrémentée de figures sonores qui font penser à des chants d'oiseaux. Parmi les très nombreux matériaux de départ, on reconnaîtra peut-être les sons de castagnettes et de wood-block, en particulier le dernier son, mettant fin au « drame », qui est un son de castagnettes réverbéré. Parmegiani concilie plus qu'il n'oppose les matériaux sonores continus et ponctuels.

Le compositeur termine donc *De Natura Sonorum* avec un mouvement où apparaît toute l'envergure de son génie, lyrique et dramatique.

Discographie : INA-GRM *AM 71401* « Collection » 1976.

(6) Extrait de la notice de *De Natura Sonorum* (disque INA-GRM).
(7) Op. cité, p. 126.
(8) Op. cité, p. 134.

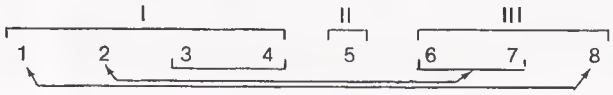
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, F 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima, pour 52 cordes (1961)

Partition : Belwin Mills - Melville - New York

Krzysztof PENDERECKI (né en 1933)

Le mot *Thrène* (du grec *Threnos*) désigne un chant de lamentations. Penderecki écrivit le *Thrène aux victimes de Hiroshima* de 1959 à 1961, pour une formation classique de cordes (24 violons, 10 altos, 10 violoncelles et 8 contrebasses), mais divisée à l'extrême (jusqu'à une partie par instrument). Sa manière d'utiliser les cordes, produisant des effets sonores semblables à ceux de la musique électroacoustique, est tout à fait nouvelle pour l'époque (1).
Le *Thrène* se divise en trois grandes parties, regroupant huit sections, elles-mêmes structurées en séquences très précisément chronométrées. La forme de l'oeuvre est à peu près symétrique, rappelant la forme "en arche" de Bartók, notamment par la correspondance des sections :



Les sections 3 et 4 n'ont donc pas de symétrique dans la 3e partie. Les cinq premières parties sont assez nettement distinctes, tandis que les trois dernières sont imbriquées.
Aucune indication de mesure n'est portée. La partie centrale, constituée par la 5e section seule, et, à un moindre degré, les sections 3 et 4, utilisent une notation musicale traditionnelle, mais en ayant recours à une division de l'octave plus fine que les demi-tons. Les autres adoptent une notation aléatoire, c'est-à-dire que les signes renvoient plus à une façon de jouer qu'à des hauteurs précises, par exemple : son le plus aigu ou le plus grave possible sur l'instrument ; jeu sur les micro-intervalles ; jeu entre le cordier et le chevalet ; jeu avec l'archet sur le bois du chevalet en frottant son côté droit ; effet percussif en frappant le dessus de la table de l'instrument avec la hausse d'archet ou l'extrémité du doigt ; "tiré-poussé" irréguliers ; vibrato rapide ou très lent (produisant une différence d'1/4 de ton) ; trémolo très rapide et irrégulier ; sons harmoniques.

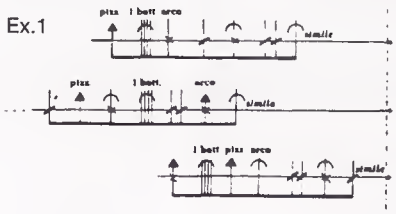
Première partie

- **1ère section** : les instruments, répartis en dix groupes, attaquent *fortissimo,* à tour de rôle, des sons multiples, les plus aigus possibles. Un effet de scintillement est obtenu par des modulations de hauteurs autour de chaque son (tels des ornements), combinant vibratos lents, vibratos rapides et sons tenus. Penderecki a peut-être voulu de cette façon traduire l'explosion de la bombe et l'indicible clarté qu'elle produit.
- **2e section** (chiffre 6) : aux sons précédent s'ajoutent des effets de percusssion ; les 4 pupitres d'instruments entrent successivement (dans l'ordre : violoncelles, altos, violons, contrebasses), en une sorte de "fugue de timbres" (2) : chaque pupitre, est lui-même divisé en 4 groupes d'instruments qui entrent à tour de rôle (sous-entrées). Chaque groupe instrumental (il y en a donc 16 en tout) exécute une série de 7 sons, toujours dans le même ordre, cet ordre étant propre à chacun d'eux. Le résultat est une dispersion sonore particulièrement réussie (Ex.1).
- **3e section** (chiffre 10) : dans chaque pupitre, à présent au nombre de cinq (les violons forment deux groupes), Penderecki obtient des "éventails de sons" : les instruments partent de la même note et, par glissement, arrivent à un cluster (grappe de sons rapprochés), noté avec précision , puis reviennent à la note initiale. Ce travail sur l'épaisseur de son se double d'une étude subtile sur les nuances. On peut comparer ces effets à des "boursouflures" de notes.

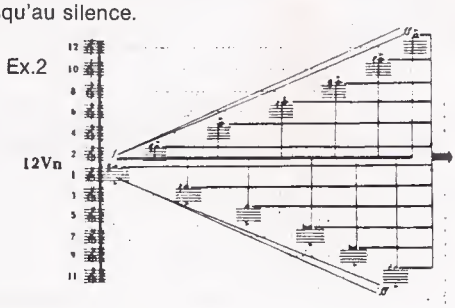
  Toutes les parties intrumentales aboutissent à un cluster prolongé, qui évolue ensuite sous forme de glissando en nuance *pianissimo,* avec de brusques trémolos.
- **4ème section** (chiffre 18) : nous retrouvons le même jeu que dans la 3e section, mais Penderecki décompose à présent les clusters en sons fixes répartis entre les 52 instruments, toujours groupés en cinq pupitres. Les "éventails" s'ouvrent cette fois différemment : les instruments entrent les uns après les autres à intervalles de temps très rapprochés, sur des notes simultanément de plus en plus graves et de plus en plus aiguës (Ex.2)

  La section se termine par des clusters glissés. Les violoncelles se retrouvent seuls sur un *ré* (vibrato puis sans vibrato) en decrescendo jusqu'au silence.

Ex.1



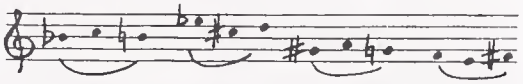
Ex.2



MUSIQUE & CULTURE

Deuxième partie

Constituée de la **5e section** (au chiffre 26), elle est introduite par cinq secondes de silence. Penderecki emploie ici un langage librement dodécaphonique, se fondant sur la série suivante de quatre fois trois sons :



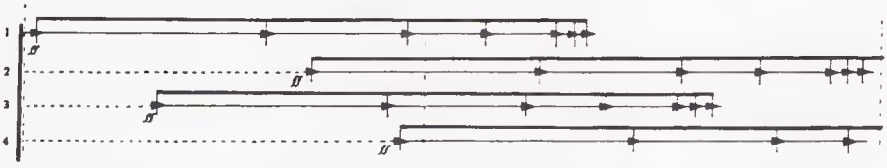
(sons rapportés à la même tessiture)

Dans cette série, l'unité vient du principe du "chromatisme retourné" (par exemple *sib-do-si bécarre,* au lieu de *sib-si bécarre-do,* chromatisme "droit") que l'on trouve fréquemment aussi chez Bartók, Varèse, Messiaen et Webern, entre autres. L'éloignement des tessitures ne permet pas la perception directe de ce principe. En outre, dans cette partie centrale, le compositeur continue à faire entendre des sons de hauteurs indéterminées. Penderecki obtient un effet de "nappe harmonique en dispersion" par une écriture opposant 2 partis-pris : un contrepoint d'attaques différentes, donnant de brefs instants sonores ; des clusters de sons harmoniques qui se prolongent dans le temps.

La sonorité "pointilliste" est renforcée par l'emploi d'un premier groupe de douze instruments solistes (violons, altos, violoncelles, contrebasses). Le discours musical évolue ensuite par entrées successives amenant des "repos" sur des clusters de sons harmoniques tenus. Au chiffre 38, une autre série (de douze sons dont l'un se répète) intervient, elle aussi en chromatismes retournés, jouée par un deuxième groupe de douze solistes. Un troisième groupe de douze cordes entre au chiffre 44 (on arrive donc à trente-six solistes !). Après une grappe de sons tenue à tous les instruments, le discours "éclaté" reprend (chiffre 50) et s'imbrique dans la troisième partie.

Troisième partie

- **6e section** (chiffre 56) : l'auteur retourne à une écriture "verticale", tous les instruments de chaque groupe produisant la même attaque en même temps (*pizzicato,* note la plus haute, jeu entre cordier et chevalet, etc.). La nuance est *fortissimo sempre.* La matière sonore rappelle celle de la 2e section, dans l'esprit d'une strette (entrées rapprochées) (2).
- **7e section** (chiffre 62) : les phénomènes sonores se rassemblent verticalement sous un cluster longuement tenu *pianissimo* par les douze violons qui s'étaient tus depuis la fin de la première partie. Les huit contrebasses et les douze violoncelles également muets depuis le même endroit entrent sur un motif rythmique formé d'attaques non encore utilisées dans l'oeuvre, sous forme d'entrées fuguées par mouvement rétrograde (2). L'effet de ces entrées est saisissant, évoquant des cris humains, sortes de gémissements rauques :



Elles conduisent à une accumulation de clusters, enchaînée à la section finale.

- **8e section** (chiffre 66) : les clusters se rassemblent en une véritable "bande sonore", donnant l'impression d'un écrasement, d'une obscurité totale par l'"aveuglement" de l'espace compris entre le son le plus grave et le son le plus aigu.

  Cette section finale offre donc une symétrie en négatif avec la première.

Conclusion

Dans *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima,* Penderecki emploie plusieurs procédés originaux d'écriture, que nous pouvons résumer de la façon suivante :

1- sur le plan rythmique, deux manières de traiter la durée : étalement de la durée (sections 1, 3, 5, 8) ; fragments microscopiques (sections 2, 4, 5, 6, 7). La 5e section combine les deux écritures.

2- sur le plan du contrepoint, Penderecki se réfère plus ou moins à la fugue :
- section 1 : contrepoint de 2 vibratos différents ;
- section 2 : fugato (2) de timbres, à 4 groupes ;
- section 3 : effet d'éventail à 5 groupes allant vers une dispersion ;
- section 4 : même effet, allant vers une concentration ;
- section 5 : série d'entrées à 3 groupes, formant également fugato ;
- section 6 : dans le même esprit, sorte de strette véritable de la fugue ;
- section 7 : strette double (2) : canon des effets non encore entendus en mouvement rétrograde ;
- section 8 : strette rapprochée de clusters, se fondant en un cluster unique, analogue à la pédale (note tenue) finale de la fugue.

Dans cette oeuvre, de même que dans toute la musique de Penderecki, les recherches instrumentales se mettent au service de l'expression humaine : le *Thrène* de Penderecki est à la fois une lamentation et la manifestation de la révolte devant l'horreur du massacre.

(1) on trouve des recherches équivalentes notamment chez Xenakis, Lutoslawski et Ligeti.
(2) cf. notre fiche technique sur la fugue.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

GUIDE D'ÉCOUTE

LES ANIMAUX MODÈLES
Edition Max Eschig

Francis POULENC
(1899-1963)

37

musique à l'école

MUSIQUE & CULTURE

Décembre 1985 - Janvier 1986 - Série 31 - N[os] 3-4

Maquettes dessinées par Maurice Brianchon pour la création des *Animaux modèles* en 1942.

Les Animaux modèles de Francis Poulenc

1 *Francis Poulenc (1899-1963)*

«Ma musique, disait Francis Poulenc, est mon portrait», portrait que Claude Rostand illustrait par cette boutade: «En lui, il y a du moine et du voyou».

Le moine, c'est le musicien inspiré, grave et plein de noblesse des *Litanies à la Vierge Noire,* de la *Messe en sol,* du *Gloria,* du *Dialogue des Carmélites,* du poignant *Stabat Mater.* Le voyou, ou le Poulenc volontiers «gavroche», «canaille», c'est le compositeur malicieux, insouciant, aimable des *Mamelles de Tirésias,* des *Biches,* des *Chansons gaillardes.* Mais entre ces deux aspects quasiment contradictoires de son art, que de relais intermédiaires: digne continuateur de l'esprit des vieux maîtres *(Suite française, Concert champêtre)*; mélodiste et poète *(Le Bestiaire, Les poèmes de Ronsard)* ❶; musicien de chambre remarquable et pianiste étourdissant; compositeur original pour orchestre, tant dans son *Concerto en ré* pour deux pianos ❷ que dans ses ballets, dont *Les Animaux modèles.*

Toutefois, si Poulenc fut un créateur aux multiples facettes, il se renouvela toujours vers le meilleur, soucieux de porter son art à son plus haut point de perfection. «Je souhaite une musique saine, claire et robuste, une musique aussi franchement française que celle de Stravinsky est slave».

On lira avec intérêt la **fiche biographique** que nous avons consacrée à la vie de Poulenc et à son parcours de compositeur, ainsi que la **fiche historique** consacrée au **Groupe des Six,** dont Poulenc – très proche des idées d'avant-garde alors exprimées par Jean Cocteau – est un des éléments moteurs.

❶ Poulenc est l'auteur d'une vingtaine de cycles de mélodies.
❷ cf. notre fiche analytique.

2 Les Animaux modèles - ballet

Francis Poulenc

Francis Poulenc a affirmé ses dons de musicien chorégraphe dans trois ballets dont il a écrit lui-même l'argument: *Les Biches* (1924), sa première œuvre importante, *Aubade* (1929), concerto chorégraphique pour piano et dix-huit instruments, et *Les Animaux modèles* (1941), inspirés des *Fables* de La Fontaine.

Ce dernier ballet, conçu durant l'été 1940, alors que Poulenc voulait «coûte que coûte trouver une raison d'espérer dans le destin de son pays», n'est pas un ballet d'action, mais plutôt une suite de petits tableaux dansés sur le thème de six fables:

- *L'Ours et ses deux compagnons*
- *La Cigale et la Fourmi*
- *Le Lion amoureux*
- *L'Homme entre deux âges et ses deux maîtresses*
- *La Mort et le Bûcheron*
- *Les Deux Coqs.*

Ces fables sont encadrées par deux épisodes familiers: *Le petit Jour* et *Le repas de midi.*

Poulenc a situé ce ballet «en Bourgogne, au XVII[e] siècle, dans l'atmosphère champêtre d'une matinée de juillet». Ce choix était intentionnel, car pour lui, l'époque Louis XIV donnait à l'œuvre «un éclairage beaucoup plus juste... aucune autre époque n'a été plus spécifiquement française», et cet ouvrage typiquement national pouvait symboliquement représenter la France.

Jean de La Fontaine

Les Animaux modèles sont une transposition humaine des fables de La Fontaine, où le burlesque s'allie au tragique. «C'est ainsi, dit Poulenc, que, dans mon ballet, la Cigale devient une danseuse prodigue: l'heure du succès passée, dénuée de ressources, elle revient au pays «taper» une amie d'enfance, une vieille fille qui dort sur ses sacs d'or. Le Lion amoureux, lui, prend les traits d'un mauvais garçon que le père de la jeune fille ne peut songer à congédier sans risque... La Mort est représentée sous les traits d'une femme très belle, dans un costume de grande dame de la Cour. Elle arrive masquée et ne se démasque que quelques secondes, ce qui explique la frayeur du bûcheron...».

3 Les Animaux modèles – suite de concert

Nous reproduisons ci-après, entre guillemets, les indications qui figurent en tête de la partition, en les complétant par une approche analytique concise, conçue comme guide d'écoute.

La suite de concert comprend six numéros extraits de l'ensemble du ballet:

1. *Le petit jour* – 4. *Le lion amoureux* – 5. *L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses* – 6. *La mort et le bûcheron* – 7. *Les deux coqs* – 8. *Le repas de midi.*

Effectif instrumental

2 flûtes, 1 piccolo - 2 hautbois, 1 cor anglais - 1 clarinette mib, 2 clarinettes sib, 1 clarinette basse - 3 bassons, 1 contrebasson

4 cors - 3 trompettes - 2 trombones - 1 tuba

2 harpes - le quintette à cordes

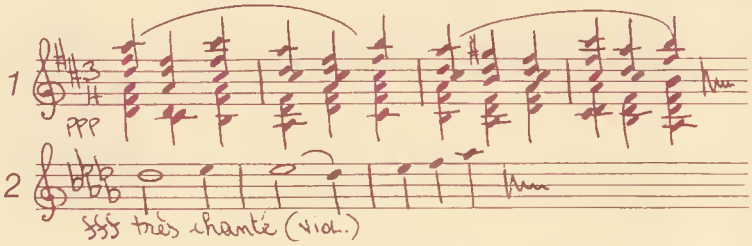
une percussion importante

1 piano et 2 harpes supplémentaires.

a Le petit jour, *«introduction au rythme lent de laquelle les paysans partent pour les travaux des champs.»*

C'est une pièce très calme, en *ré* majeur (= 63), dont le caractère pastoral est dépeint par les flûtes et les hautbois (Ex. 1).

Nous assistons à la naissance du jour; sur deux notes en trille, le cor semble évoquer le réveil de la campagne, avec ses pépiements d'oiseaux et ses frémissements de feuilles. Puis un thème chantant et expressif s'élève aux flûtes et aux hautbois (Ex. 2); gagnant graduellement en volume, il passe au cor anglais, puis est repris avec une intensité rayonnante par tout l'orchestre, coloré par les glissandos des harpes et les dessins du célesta.

Après une séquence douce et mystérieuse, qui peu à peu se charge de sonorités plus sombres, voici que sonne à toute volée un angélus souligné par les cuivres et la percussion.

b **Le lion amoureux, *«entrée du lion, mauvais garçon qui essaye de séduire la jolie fille du fermier»***
(cf. Fable 1 - Livre IV).

«Un lion de haut parentage,
En passant par un certain pré,
Rencontra bergère à son gré:
Il la demanda en mariage.»

Cette page, passionnément animée (♩ = 84), est dominée par un thème tendre, chanté par les cordes (Ex. 3), qu'introduisent les timbales et un glissando de harpe. Il revêtira un caractère plus décidé lorsqu'il sera repris par les cors, les trompettes et les bois, puis par les trombones sur les glissandi des harpes et les touches cristallines du carillon.

Dans cette pièce, Poulenc paraphrase la chanson: «Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine» ❸.

3

Comique

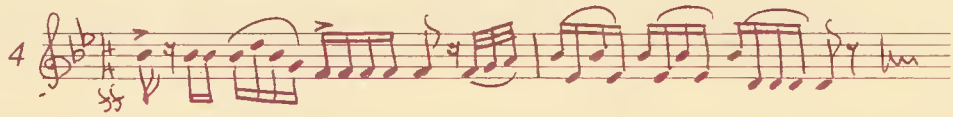
c **L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses, *«scherzo d'allure triviale (Prestissimo;* ♩. = 160), *au cours duquel un homme grisonnant se voit arracher ses cheveux blancs par une jeune coquette et les noirs par une vieille»***
(cf. Fable 17 - Livre I).

Le premier thème, très enlevé, est exposé par les cordes (Ex. 4). C'est une polka à *4/4* évoquant l'homme entre deux âges. Le second motif, sautillant à souhait, décrit les deux prétendantes dans une ambiance très café-concert.

Après le retour du premier thème, nous assistons à la scène drôle et agitée des deux femmes qui s'acharnent joyeusement sur les cheveux du malheureux célibataire. Puis quatre cors, jouant dans cette atmosphère faubourienne que Poulenc excelle à créer, viennent terminer avec malice cet hymne au célibat et nous rappeler la moralité de la fable de La Fontaine:

«Celle que je prendrais, voudrait qu'à sa façon
Je vécusse, et non à la mienne.
Il n'est tête chauve qui tienne;
Je vous suis obligé, belles, de la leçon.»

x

4

la Mort

d **La mort et le bûcheron: *«Un bûcheron courbé par les ans appelle la mort à grands cris. Lorsque celle-ci arrive*** (dans le présent ballet sous la forme d'une élégante dame masquée), ***il la repousse et préfère sa misère plutôt que de la suivre.»***
(cf. Fable 16 - Livre I).

D'entrée, Poulenc crée une ambiance grave et tendue (*Très lent* ♩ = 56) par une succession d'accords dissonants s'appuyant avec insistance sur un rythme ïambique (brève-longue) issu de la mesure à *3/4*.

Dans une séquence plaintive, nous assistons au dialogue qui se noue entre un quatuor de vents (1 flûte, 2 clarinettes, 1 cor) qu'accompagnent violoncelles et harpe, et l'ensemble de l'orchestre, pour évoquer le bûcheron répondant à la mort. L'atmosphère s'assombrit encore avec l'intervention des cuivres.

Suit un andantino d'une intensité très prenante, qui exprime admirablement la résignation du bûcheron face à la souffrance. Le thème, au caractère slave marqué, est confié au hautbois (Ex. 5). Il est ensuite repris par le cor anglais, puis par la flûte et le hautbois, et enfin par les cordes.

Puis nous retrouvons une atmosphère champêtre, teintée de sérénité, et la fable se termine doucement sur les ponctuations des contrebasses.

La mort et le bûcheron

«Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans
Gémissant et courbé, marchait à pas pesants,
Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.
[...]
Il appelle la Mort. Elle vient sans tarder,
Lui demande ce qu'il faut faire.
[...]
Le trépas vient tout guérir;
Mais ne bougeons d'où nous sommes:
Plutôt souffrir que mourir,
C'est la devise des hommes.»

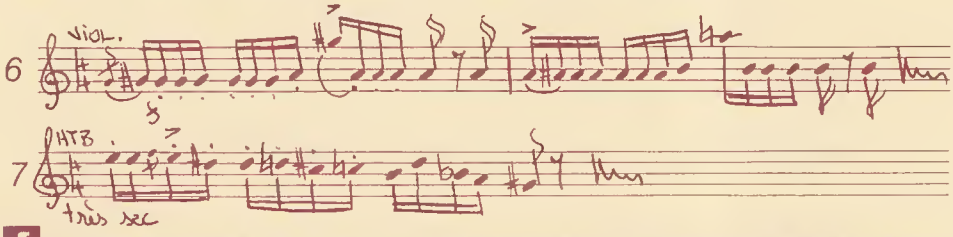
❸ N'oublions pas que le ballet *Les Animaux modèles* a été créé au Théâtre National de l'Opéra de Paris en août 1942.

e Les deux coqs: ***«Cet allegro dépeint le caquetage d'une basse-cour, un matin d'été».*** (cf. Fable 13 - Livre VII).

«Deux coqs vivaient en paix; une poule survint,
et voilà la guerre allumée» (La Fontaine).

Le premier coq est représenté par un dessin en spiccato ❹ des violons (Ex. 6), le deuxième coq par un motif très sec du hautbois (Ex. 7). Tous deux dansent un air de polka très caricatural.

Leurs ébats, rythmés par une importante percussion (triangle, tambour de basque, timbales), deviennent plus agressifs à l'arrivée de la poule.

Ce tableau malicieux s'achève dans une atmosphère rassérénée sur un éclatant fortissimo de tout l'orchestre.

f Le repas de midi *(conclusion)*: ***«Sur le rythme de l'introduction, élargi et ensoleillé, les paysans, lassés par la chaleur, rentrent des champs et, après avoir fait le*** **Benedicite,** ***se mettent à table dans la cour de la ferme.»***

Dans cette page finale, calme et sereine, nous retrouvons le thème de l'introduction en ré majeur (cf. Ex. 1), tandis que les violons déroulent une longue phrase modulante. Trois longs accords, repris par trois fois à toute volée, suggèrent la sonnerie de cloches qui vient interrompre un motif religieux.

L'orchestre au complet clôt ce recueil de fables symphoniques sur un long decrescendo à l'unisson.

Les Animaux modèles furent représentés pour la première fois à l'Opéra de Paris avec un très vif succès, le 8 août 1942, dans une chorégraphie de Serge Lifar et sous la direction de Roger Désormière. Arthur Honegger rendit hommage à son camarade du Groupe des Six en écrivant dans *Comœdia:* «La personnalité de Francis Poulenc s'affirme de plus en plus comme celle d'un musicien intégral.... A chaque instant un contour mélodique, un enchaînement harmonique nous fait dire: "C'est très Poulenc"».

Discographie

Les Animaux modèles, suite d'orchestre.

✧ Orch. Conservatoire de Paris, dir. G. Prêtre (avec *Carnaval des Animaux* de Saint-Saëns) VSM *C069-10.973.*
Existe en cassette: *C269-10.973.*

❹ Pour exécuter des notes détachées et sautillées sur un violon, l'instrumentiste utilise un coup d'archet spécial, appelé spiccato, qui consiste à poser et à enlever rapidement l'archet sur la corde entre chaque note.

Dans le cadre d'une approche interdisciplinaire, il nous sera aisé d'aborder l'aspect littérature avec Jean de La Fontaine (1621-1695). Lorsque le poète français fait paraître ses *Fables,* entre 1668 et 1694, il a déjà acquis la célébrité par ses *Contes.*

Avec les enfants, il sera particulièrement enrichissant de rechercher:

- comment Poulenc a décrit musicalement le décor campagnard de l'œuvre de La Fontaine (par exemple dans *La mort et le bûcheron,* ou dans *Le petit jour* et *Le repas de midi*);
- comment le compositeur a traduit en musique la personnalité des différents personnages et leurs attitudes (par exemple les motifs très caricaturaux symbolisant les deux coqs, ou le chant passionné du lion); comment aussi il a recréé l'esprit spécifique de chaque fable (par exemple l'ambiance menaçante et fantastique dans laquelle baigne l'évocation de la mort et du bûcheron, ou le clin d'œil malicieux exprimé par le caractère de la musique de *L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses).*

■

D'autre part, un lien pourra être établi avec la peinture. En effet, les deux scènes familières, *Le petit jour* et *Le repas de midi,* représentent une transposition musicale du fameux *Repas des paysans,* tableau célèbre de Louis le Nain (1593-1648), qui fut, au cours du grand siècle de Louis XIV, un des grands maîtres du réalisme français.

Le Directeur de la publication: Albert JUNGBLUT. - Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. 88 31 03 22
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 1/86 - Dépôt légal: février 1986 - N° d'ordre 388/86 - Commission paritaire N° 35.860

C

CENDRILLON (ballet)

Serge PROKOFIEV (1891-1953)

« La composition de *Cendrillon* de Serge Prokofiev fut une conséquence directe du triomphe obtenu par son ballet *Roméo et Juliette.* En effet, Galina Oulanova, l'inoubliable créatrice soviétique du rôle de Juliette, avait demandé au compositeur d'écrire un ballet spécialement pour elle et lui avait suggéré de s'inspirer d'un beau conte de Nicolaï Ostrovski, *Snégourotchka* (c'est-à-dire « Fille de Neige ») qui avait inspiré, en 1880, un de ses plus jolis opéras à Rimsky-Korsakov. Mais, amoureux de la musique de son aîné, Prokofiev avait répondu : « Rimsky a déjà tout dit ! Je ne vois vraiment pas ce que je pourrais y ajouter, et d'ailleurs je n'ai aucune envie d'être son rival ! »

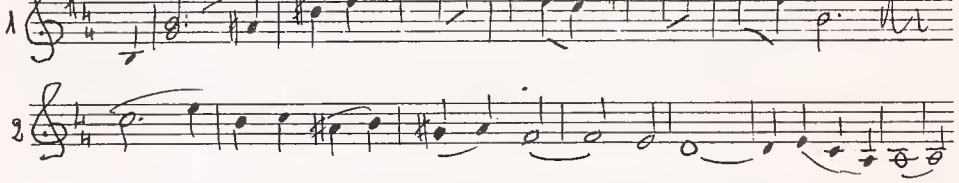
On chercha donc un autre sujet et finalement on opta pour *Cendrillon.* Commencée dès 1940, la partition ne fut achevée que quatre ans plus tard — à la suite des événements que l'on sait. Prokofiev travailla dans la joie et sans se poser aucun problème autre que purement musical : *Cendrillon* lui apparaissait, d'une part, comme un conte féerique pour petits et grands enfants ; d'autre part, et surtout, comme un typique ballet traditionnel, une sorte de divertissement fantastique apparenté à la tradition de *La Belle au bois dormant* et de *Casse-Noisette.* Il ne s'agissait plus, comme dans *Roméo et Juliette,* de procéder musicalement à des investigations psychologiques, d'éclairer des personnages « de l'intérieur », mais de les aider à danser le mieux possible, de camper leurs silhouettes avec art, émotion et humour.

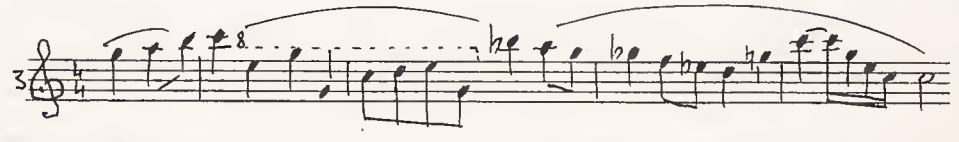
De ce fait, Prokofiev a multiplié les danses (*gavotte, valse, pavane, passe-pied, bourrée, mazurka, galop,* etc.) et recherché des thèmes typiques, de rapides croquis musicaux dont la facture n'est pas sans évoquer la technique de certains dessins animés : Cendrillon offensée, Cendrillon amoureuse, Cendrillon rêveuse, le père timoré, la marâtre hargneuse, les sœurs grotesques, le prince charmant, et ainsi de suite... » (*)

De son ballet *Cendrillon,* qui dure toute une soirée comme un opéra, Prokofiev tira trois suites d'orchestre, sans toutefois respecter l'ordre de la représentation. Le livret de Volkov occupe à lui tout seul une dizaine de pages de texte serré. Nous présentons d'abord les principales séquences du ballet. Puis nous donnerons quelques indications sur les trois Suites d'orchestre.

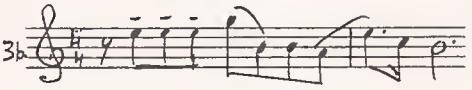
ACTE I : Dans la riche demeure de Cendrillon

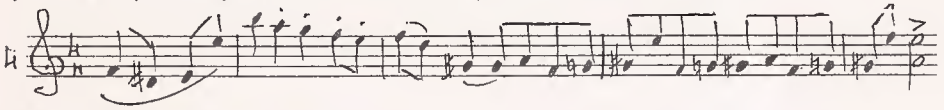
- **Introduction :** Elle renferme les deux thèmes qui caractérisent Cendrillon : **A,** triste et solitaire (*Ex. 1*) ; **B,** pure et pensive (*Ex. 2*), ce dernier confié aux violons qui le chantent sur des arpèges brisés constitue le motif principal.



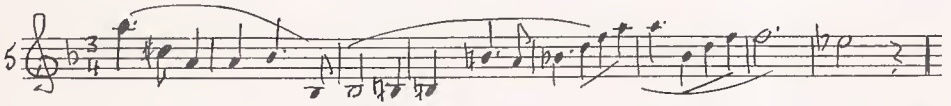
- **Le Pas du Châle :** Alors que Cendrillon reste assise près de la cheminée, la marâtre et les deux méchantes sœurs se préparent au bal du prince. Les deux sœurs se disputent un châle, prétexte à un épisode dansant : musique incisive, d'abord rapide et en doubles croches, suivie d'un motif chromatique et se terminant par un air sautillant... L'incident clos, tout le monde sort, sauf Cendrillon.
- **Cendrillon seule :** Restée seule, Cendrillon songe à sa mère très aimée et trop tôt disparue (*Ex. 3,* qui prolonge le thème principal) ; elle dévoile son portrait et recouvre celui de la marâtre. Le père entre et veut remettre les choses en ordre...

(*) Michel-R. HOFMANN — Pochette du disque *« Le chant du monde » LDC 78541 : les grands ballets du Bolchoï : Cendrillon* - Dir. Rojdestvenski.

MUSIQUE & CULTURE

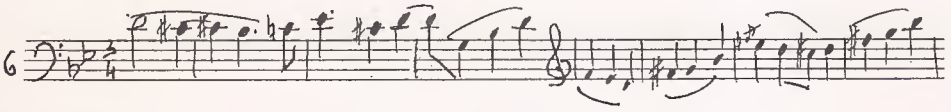
- **Dispute :** Irruption de la marâtre et des sœurs ; scène de famille.
- **La bonne Fée :** Entre la vieille mendiante (Piccolo doublé à l'octave par le cor anglais - *Ex. 3 bis*). Chacun la repousse, mais Cendrillon lui offre l'écharpe de sa mère... Soudain, entrée bruyante d'un bataillon de couturiers, coiffeurs, modistes...

- **Leçon de danse :** Un maître de danse fait répéter une gavotte (*Ex. 4*) aux deux sœurs, maladroites au point de s'attirer la mauvaise humeur du professeur (traits rapides en accords de septièmes arpégés). Sortie générale.



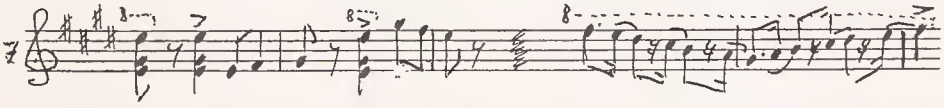
- **Rêve de Cendrillon et Valse :** Cendrillon rêve au bal. Elle ébauche une gavotte, puis se laisse emporter dans le tourbillon d'une valse (*Ex. 5*) pour, peu à peu, danser avec grâce la gavotte si mal exécutée par les deux sœurs.



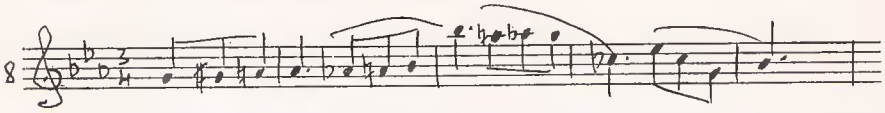
- **Fée du Printemps et Fée de l'Eté :** Comme par enchantement, réapparaît la vieille mendiante qui n'est autre que la fée-marraine de Cendrillon ; elle l'invite à aller au bal (thème *3 bis* au basson) et la chausse des précieux petits souliers de sa mère. Sur un geste de sa baguette magique, les fées des quatre saisons vont entrer successivement : la Fée du Printemps et la Fée de l'Eté qui parent Cendrillon d'une éblouissante toilette de bal, toutes deux sur un rythme ternaire. Notons que la Fée Eté est évoquée par une phrase calme d'une grande intensité expressive que se partagent les Bois. Un développement central très doux fait entendre un nouveau thème aux flûtes et à la harpe, tandis qu'un ruissellement de notes, à peine perceptibles, des violons crée une atmosphère féerique. Un trait rapide de la clarinette clôt cet épisode. L'évocation de la Fée de l'Eté s'achève par un bref rappel de la phrase initiale.
- **Fée de l'Automne et Fée de l'Hiver :** La première apporte un manteau de pourpre et d'or, la seconde des diamants étincelants. Le cortège se forme pour le départ.
- **Départ de Cendrillon et Valse :** Mais auparavant, la fée montre à Cendrillon le cadran de l'horloge devenu incandescent et lui recommande d'être rentrée à minuit. Les 12 coups sont évoqués par trombones, tuba, piano et basses. Grande valse débordante de vie (*Ex. 6*) par les violons d'abord, puis par les altos et les violoncelles.



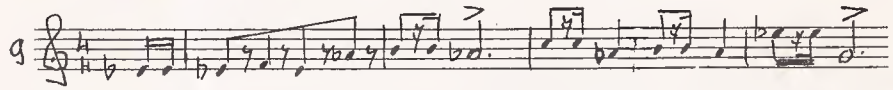
ACTE II : Le bal

- **Pavane :** En attendant l'arrivée du prince, les courtisans ouvrent le bal sur un rythme de pavane dont le thème s'élève à la flûte et à la clarinette.
- **Bourrée :** Parmi les danseurs, deux courtisans viennent faire leur cour aux méchantes sœurs que l'on sait fort riches et exécutent une sorte de bourrée *allegro pesante.*
- **Mazurka :** C'est la danse générale formée de deux périodes opposées par leur rythme, leur tonalité et leur contour mélodique (*Ex. 7*). Elle est interrompue à diverses reprises par des fanfares annonçant l'arrivée du prince qui s'installe sur son trône.

- **Arrivée de Cendrillon :** La mazurka reprend... Mais voici que Cendrillon paraît et s'arrête devant le prince qui reste muet d'admiration. C'est sur une musique toute de douceur, parée de sonorités pures et fraîches par le triangle, le célesta et le jeu de timbres que Cendrillon fait son apparition. Le thème (*Ex. 2*) se fait entendre, accompagné par un arpège descendant trillé de la harpe « qui ajoute à la phrase, d'un si généreux lyrisme, un frémissement intérieur d'une grande sensibilité ».

• **Grande valse :** Le prince invite Cendrillon à danser la valse dans laquelle nous retrouvons, bien affirmé, le motif de l'*Ex. 5* (le rêve de Cendrillon se transforme en réalité), suivi de l'*Ex. 8,* avec un discret rappel de l'*Ex. 1.* Les invités circulent dans la salle et admirent la beauté inconnue.



• **Les trois oranges :** Le prince, qui ne cache plus son amour, offre à Cendrillon trois magnifiques oranges. Intermède dans lequel on reconnaîtra sans peine les premières mesures de la célèbre marche de *l'Amour des trois oranges* (*Ex. 9*),

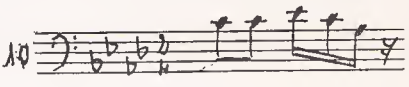


qui alterne avec un court motif des cuivres. (Après une brève introduction composée de notes très légèrement répétées par les flûtes, le jeu de timbres, le xylophone et les cordes, le motif des cuivres se dessine à la trompette en sourdine et au cor ; puis 2 contrebasses énoncent le thème 2. Trompettes et cor reprennent leur motif, suivis du début de la marche que présentent successivement les 2 contrebasses et les bassons. Par jeu, Cendrillon fait cadeau des oranges à ses sœurs. Les invités quittent peu à peu la salle.

• **Cendrillon et le prince :** Duo d'amour *molto cantabile* chanté par les violoncelles que doublent les bassons, la clarinette basse et le cor. Les invités reviennent et la valse reprend de plus belle au point que Cendrillon, éperdue de bonheur, oublie la recommandation de la fée. Brusquement le cadran de l'horloge devient incandescent. Sur un battement régulier du wood-block et du xylophone, au milieu du frémissement des cymbales, des trémolos des violons, et des sonorités stridentes du piccolo et des flûtes, d'un dessin rythmique des bois, des cuivres et du piano, les douze coups de minuit sonnent. Cendrillon s'enfuit après le douzième coup. Dans sa fuite, elle perd un de ses souliers. Le Prince la poursuit mais ne peut la rattraper. Cette dernière image est évoquée par le retour du thème de Cendrillon (*Ex. 2*), confié aux trompettes, aux flûtes et aux violons.

ACTE III : 1er tableau - Les pérégrinations du prince

Le prince cherche d'abord à retrouver le cordonnier qui pourrait avoir confectionné l'escarpin retrouvé dans l'escalier, mais en vain.

• **Galop :** Alors le prince se lance à travers le monde. Sur un rythme rapide et marqué des bassons, cors, tuba, contrebasses, les violons évoquent le galop de son coursier (sur une cellule : *Ex. 10*) ; mais le soulier ne va à aucune des princesses rencontrées (prétexte à des danses populaires caractéristiques, entrecoupés du galop d'un cheval.)

2e tableau - Chez Cendrillon

Nous nous retrouvons dans la maison de Cendrillon qui rêve qu'elle est encore au bal (Rappel des *Ex. 1, 3, 7, 2*).

• **Arrivée du prince :** Marâtre et méchantes sœurs essaient vainement l'escarpin (thème narquois aux basses et bassons).

• **Cendrillon retrouvée :** Le prince découvre le soulier que Cendrillon avait caché ; son regard se pose alors sur celle qu'il reconnaît comme étant la princesse du bal. Apparition de la bonne fée et duo d'amour *Adagio Passionnato.*

• **Valse lente et Amoroso :** Nouveau motif de valse lente et grande apothéose de la féerie avec le retour du beau thème de l'*Ex. 2.* L'amour unit enfin Cendrillon et le Prince qui l'emmène dans son palais.

les trois suites

Serge Prokofiev, selon l'usage, tira un certain nombre de numéros de son ballet pour en composer trois autres suites symphoniques. Il est à remarquer toutefois que ces numéros ne respectent pas nécessairement l'ordre chronologique de la représentation et sont extraits indistinctement de l'un ou l'autre des trois actes afin de donner à chaque suite une homogénéité et une unité d'ensemble musicales (nous avons indiqué entre parenthèses le no de l'acte dans lequel figure chaque pièce).

Les différentes suites comprennent les mouvements suivants :

SUITE N° 1

1. Introduction (*I*) : Il s'agit de la page qui tient vraiment lieu d'introduction au ballet avec ses deux thèmes *1* et *2*.
2. Pas du châle (*I*) : Danse exécutée par les méchantes sœurs qui cherchent à s'approprier le châle pour aller au bal.
3. Dispute (*I*) : Scène que la marâtre fait à son mari, qui a laissé Cendrillon découvrir le portrait de sa mère et voiler le sien.
4. Fée Automne et Fée Hiver (*I*) : A l'appel de la bonne Fée, celle qui avait l'air d'une mendiante, les fées Automne et Hiver participent à la transformation de Cendrillon.
5. Mazurka (*II*) : C'est la danse générale de toute l'assistance, avant l'arrivée de Cendrillon.
6. Départ de Cendrillon (*I*) : Le départ pour le bal est donné par un petit air léger, écrit sur un rythme uniforme de croches continues.
7. Valse de Cendrillon (*II*) : Le rêve de Cendrillon, qui se place au 1er acte, se réalise et son premier regard échangé avec le prince la transporte de bonheur.
8. Minuit (*III*) : La bonne Fée fait prévenir Cendrillon qu'à l'heure de minuit elle devra être de retour.

SUITE N° 2

1. Le rêve de Cendrillon (*I*) : Retour en arrière, au 1er acte ; Cendrillon (*Ex. 2 et 3*) restée seule avec ses rêves, se voit dans la salle du Château.
2. La leçon de danse (*I*) : Les deux sœurs apprennent à danser la gavotte avec une maladresse effarante.
3. La Fée Printemps (*I*) : Première des fées à accourir au signal de l'ex-mendiante.
4. Bourrée (*II*) : Danse exécutée par un couple de prétendants à la main des deux méchantes sœurs.
5. Cendrillon au château (*II*) : Arrivée de Cendrillon sur une musique douce empruntée à l'ex. *3,* alors que le thème *2* paraît dans tout son éclat.
6. Galop (*III*) : Le prince se lance à la recherche de Cendrillon au galop de son rapide coursier. Se termine dans la douceur par le thème principal (*Ex. 2*).

SUITE N° 3

1. Pavane (*II*) : Le bal commence par une pavane dansée par les courtisans.
2. Cendrillon et le Prince (*II*) : Duo d'amour charmant qui pourrait bien être le point culminant du ballet (adagio).
3. Les Trois Oranges (*II*) : Episode parsemé de fragments de la marche de l'opéra de *L'Amour des trois oranges* (1919) de Prokofiev et qui a servi longtemps d'indicatif à une célèbre émission radiophonique.
4. et 5. Danse de la Séduction et Danse orientale (*III*) : Evocation des femmes déterminées à devenir Princesse.
6. Le Prince retrouve Cendrillon (*III*) : Duo d'amour entre le prince et Cendrillon retrouvée.
7. Amoroso (*III*) : Final de cette féerie merveilleuse qui s'appuie sur l'inoubliable thème de Cendrillon... Le prince et Cendrillon s'éloignent et tout s'estompe dans un bruissement de sonorités immatérielles.
   De cette fresque chorégraphique on ne sait ce qu'il faut admirer le plus : la grâce de la mélodie, la chaleur lyrique et humaine ou la richesse rythmique et instrumentale.

« Cette authentique musique de conte de fées n'a d'autre prétention que celle de plaire — elle y réussit pleinement car elle est mélodieuse, colorée, magnifiquement orchestrée, lyrique... En bref, une remarquable musique de ballet dans l'acception la plus visuelle et la plus poétique du terme !... » (*)

oOo

N.B. : Pour les pianistes, signalons que Prokofiev a tiré un certain nombre de pièces de *Cendrillon :*
3 pièces en 1942 - 10 pièces en 1943 et 6 pièces en 1944.

(*) Michel-R. HOFMANN — Pochette du disque *« Le chant du monde » LDC 78541 : les grands ballets du Bolchoi : Cendrillon* - Dir. Rojdestvenski.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite IREG - Strasbourg

Voir aussi " Puccini " de collection " Hachette " (Grands compositeurs)

TURANDOT
opéra en trois actes

Giacomo PUCCINI
(1858 - 1924)

LA CONCEPTION

Puccini voulait écrire un opéra à grand spectacle à l'image de l'*Aïda* de Verdi. Il fut enthousiasmé lorsque les librettistes Giuseppe Adami et Renuto Simoni lui parlèrent d'une pièce de Carlo Gozzi, *Turandotte*, écrite vers 1675. Le livret des librettistes (les plus fidèles de Puccini) fut de nombreuses fois remanié, réécrit. Fallait-il un opéra en 4 ou 2 actes ?

S'inspirant également de certains contes des *Mille et une Nuits*, Puccini connut de nombreux moments de doute. Notamment la mort de la jeune servante, Liù, lui posa quelques difficultés dramatiques et musicales ; au dernier duo (Calaf et Turandot) qu'il ne finira pas, ces difficultés se représentèrent...

Ainsi, Puccini mit près de quatre années pour composer *Turandot*. Voulant recréer la couleur chinoise, il s'était procuré de vieilles boîtes à musique jouant des airs chinois. Il découvrit avec beaucoup d'intérêt un manuscrit unique d'anciens thèmes et rythmes chinois.

Afin de dramatiser et d'accentuer la cruauté de Turandot, Puccini eut l'idée de créer un personnage féminin (Liù) qui, n'ayant que l'amour pour unique bien, fera comprendre à la terrible Princesse le véritable sens de la vie, ainsi que la valeur de l'amour devant la mort. Pourquoi tuer, assassiner ainsi tant d'hommes ? Par vengeance, nous explique-t-elle. Peut-être, mais c'est également une manière de se protéger contre les hommes...
Souvent le personnage de Liù recueille les faveurs du public au détriment de la Princesse incarnant le pouvoir intransigeant.

Malheureusement, Puccini qui était un grand fumeur fut atteint par un mal qui l'entraîna vers la mort: le cancer de la gorge. Il partit pour Bruxelles et, après quelques espoirs fondés, succomba à une crise cardiaque. Son corps fut rapatrié à Milan...(1)

Il fallait alors terminer l'oeuvre. Cette tâche fut confiée à Alfano. Ce compositeur italien avait envisagé quelque temps auparavant de composer lui aussi une *Turandot*. Toscanini lui transmit les notes. L'oeuvre sera créée plus d'un an et demi après la disparition de Puccini.

Ces pages feront une quasi-unanimité, malgré une erreur capitale : Alfano fait lever le soleil avant la divulgation par le Prince Inconnu de son nom à Turandot.

LA CREATION

25 Avril 1926. Tout à coup le silence tombe dans la salle de la Scala de Milan. Toscanini vient d'abaisser sa baguette. L'orchestre ne joue plus. Le chef se retourne. Face au public silencieux, il déclare : «Ici s'achève l'Opéra. Le Maestro en était là (2) quand il est mort».
Puis un inconnu lance : «Viva Puccini!».

Le lendemain de la première de *Turandot*, le public put enfin connaître le dénouement, terminé par Alfano d'après les notes de Puccini.

Toscanini eut quelques démêlés le soir de la première avec le pouvoir totalitaire de Mussolini. Celui-ci espérait venir et demanda que l'hymne fasciste soit exécuté. Refus de Toscanini. La Scala de Milan dut choisir. C'est la musique qui gagna (3).

LES INSTRUMENTS

L'orchestre de Turandot est très riche. En plus de l'orchestre classique, nous trouvons beaucoup d'instruments supplémentaires qui créeront au cours de l'oeuvre l'atmosphère chinoise.

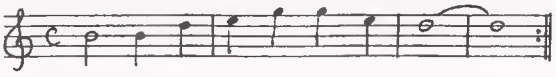
Dans la fosse : orgue, 2 harpes, célesta, cloches-tubes, cloches, xylophone basse, xylophone, glockenspiel, gong chinois, tam-tam, tambour.

Sur scène : 2 saxophones en *mi b*, 6 trompettes en *si b*, 3 trombones, trombone basse, gong grave, tambour.

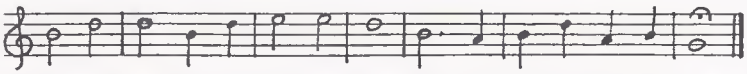
MUSIQUE & CULTURE

LES PERSONNAGES

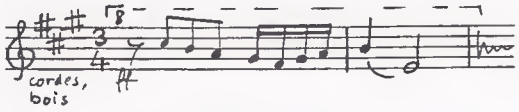
- **Turandot :** princesse sanguinaire mettant en jeu la vie de ses futurs éventuels époux en leur imposant trois énigmes à résoudre. Imaginées en mémoire de son aïeule, celles-ci ne sont en fait qu'un rempart contre elle-même. Sa brutalité sera vaincue par l'amour. Femme inaccessible, elle n'en est pas moins humaine.



mélodie chinoise authentique "Moo-Lee Vha", "leitmotiv" de Turandot



- **Calaf, le Prince Inconnu :** par hasard présent à Pékin, il tombe amoureux en un instant de Turandot. Sa vie bascule, il retrouve également son père et une esclave à qui il ne prête guère attention. Calaf est tartare. Turandot hait les Tartares ! Heureusement pour le Prince personne ne le connaît. Il sait qu'il va gagner et tentera de conquérir Turandot par l'amour.

- **Liù :** la jeune esclave qui accompagne Timur est en fait le détonateur qui servira à la conversion de la Princesse. Liù aime Calaf ; celui-ci l'ignore. L'esclave se suicide par amour et fait découvrir à Turandot des trésors inconnus, inavoués.

(motif de l'entrée de Timur et Liù)

- **Timur :** ce roi destitué, vieux et aveugle, guidé par Liù représente la sagesse mais également la déchéance et la servitude de tout un peuple. Il ne rêve que de tranquillité. La mort de Liù lui sera cruelle et le poussera à crier vengeance.

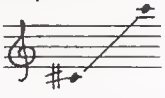
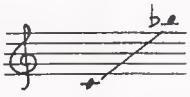
- **Ping, Pang, Pong, trois ministres** (les masques) : il faut voir dans ces trois ministres burlesques, ces trois pantins haïssant Turandot, les masques vénitiens, une référence à la *commedia dell'arte. Turandot,* opéra tragi-comique, réinvente le genre. Les ministres, bouffons de la Princesse, marient avec beaucoup d'élégance l'espièglerie, la tromperie, la torture, la sensibilité, l'égoïsme.

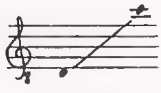
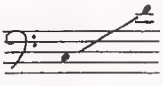
- **L'Empereur :** incarnation perpétuelle de la Chine, l'Empereur Altoum figure la sagesse, la lassitude devant tout de sang versé. Il veille aux lois et impose à sa fille de les respecter.

- **Le Peuple :** c'est le "personnage" principal de cet opéra. Il désire la mort puis la grâce du Prince de Perse. Plus tard, il espère la victoire de Calaf et l'aide à trouver les réponses en le réconfortant. Le Peuple attend le lever du soleil avec impatience. Sa présence donne à l'opéra une dimension chorale remarquable, qui fait parfois penser au *Boris Godounov* de Moussorgski.

LES VOIX

L'opéra *Turandot* est souvent assimilé à un défi vocal sans pareil. Les tessitures sont élevées. L'ambitus est important.

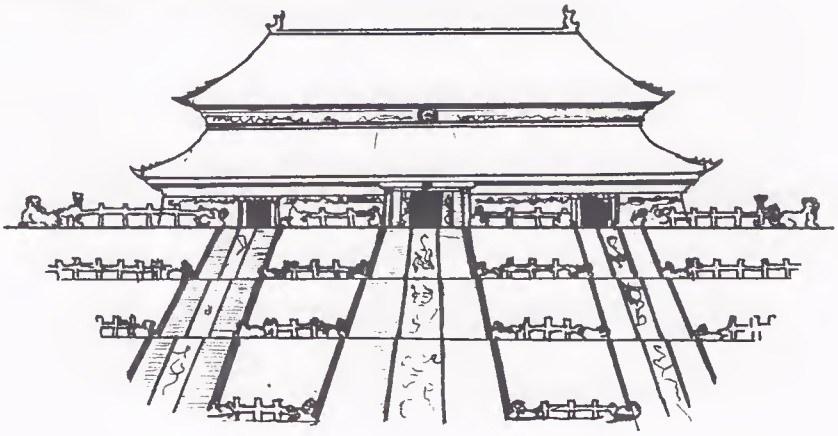
Turandot

Liù 

Calaf

Timur 

La mélodie est sans cesse dans les aigus de chaque voix. Celle-ci est sans cesse utilisée à son maximum.

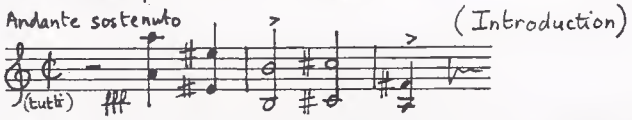
L'ARGUMENT

"La Chine aux temps légendaires"



Acte 1

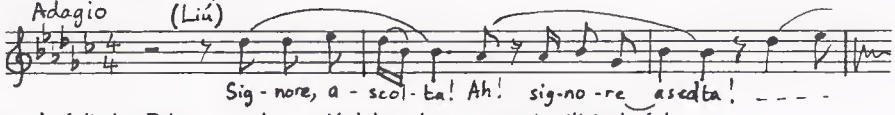
Pékin, la Cité Impériale. Immobile, la foule écoute gravement un mandarin proclamant une nouvelle fois "le tragique décret" : «Turandot épousera l'homme de sang royal ayant résolu Trois Enigmes. La mort sera promise au vaincu.»



Prise d'effroi, la foule se disperse. Dans la précipitation, plusieurs personnes tombent, dont un vieillard. Sa servante Liù appelle à l'aide, lorsque se présente un homme, Calaf, le Prince Inconnu, qui reconnaît en ce vieillard son père Timur, roi destitué des Tartares.

Les valets du bourreau arrivent afin d'aiguiser la lame du supplice : une exécution doit bientôt avoir lieu. La foule attend impatiemment le malheureux Prince de Perse qui doit «tendre à la hache son orgueilleuse tête», ayant échoué aux épreuves. A sa vue, la foule prend pitié et demande grâce à Turandot.

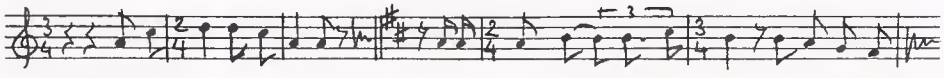
Sublimée par un rayon de lune, la Princesse cruelle confirme la condamnation (nous entendons son leitmotiv "Moo-Lee-Vha"). Ebloui par la "Divine beauté" de Turandot, Calaf est subjugué. Il n'entend ni son père, ni Liù, ni les "trois masques" lui conseillant de ne pas s'engager dans les terribles épreuves :



Rien n'y fait. Le Prince a pris sa décision. Le gong retentit trois fois...

Acte 2

Dans un pavillon, Ping le grand chancelier, Pong le grand pourvoyeur et Pang le grand cuisinier se préparent soit pour les noces possibles, soit pour les obsèques probables, tout en se lamentant sur l'état décadent de la Chine. Tous trois espèrent que Turandot trouvera l'amour... 26 têtes sont déjà tombées. Nous entendons un véritable scherzo d'opéra bouffe alternant mesures à 2/4 et à 3/4 :



La cérémonie est sur le point de commencer... la grande esplanade du Palais retentit de mille bruits. Les dignitaires prennent place. L'Empereur Altoum, las de tout ce sang répandu, demande à Calaf de s'abstenir. Refus de celui-ci.
Se plaçant près du trône, Turandot raconte les terribles souffrances subies par son aïeule, Lo-u-Ling. C'est en sa mémoire et pour se protéger des hommes que la Princesse imagina les Trois Enigmes.

Calaf subit les Epreuves.

LES TROIS ENIGMES

(Dans cette oeuvre, le chiffre *Trois* revient très souvent : 3 actes, 3 ministres, 3 suspens, 3 énigmes, 3 solutions...)

1ère Enigme

Dans la nuit sombre vole une ombre irisée. Elle s'élève et déploie ses ailes sur la noire, innombrable humanité ! Tout le monde l'invoque. Tout le monde l'implore ! Mais l'ombre disparaît avec l'aurore pour renaître dans le coeur ! Et elle renaît chaque nuit et chaque jour elle meurt !

(*L'Espérance*)

2ème Enigme

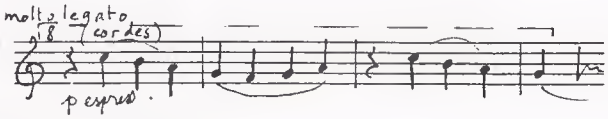
Vif comme la flamme, il n'est pas flamme ! Il est parfois délire, élan de fièvre, ardeur ! L'inertie le transmute en langueur ! Si tu te perds ou t'éteins, il se glace ! Si tu rêves de conquête, il s'enflamme ! Il possède une voix qu'en tremblant tu écoutes. Et la vive lumière du soleil qui se couche !

(*Le Sang*)

3ème Enigme

Glace qui t'enflamme et se glace de ton feu ! Blanche et obscure ! En te voulant libre, elle te rend esclave, en t'acceptant pour esclave, elle te fait roi !

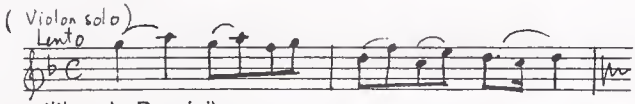
(*Turandot*)

A la surprise de Turandot et de la foule, le Prince Inconnu les résout une à une. Stupéfaite, la Princesse refuse sa défaite ; avec une tendresse émouvante, elle demande à son père de ne pas la livrer au Prince Inconnu.

«Le serment est sacré», lui répond-il.

Mais le Prince inconnu propose sa tête : «Dis-moi mon nom avant l'aube, et à l'aube, je mourrai !...»

Acte 3

La nuit est tombée. De loin en loin résonnent les cris des hérauts parcourant la Cité en proclamant un ordre impérial : «Que nul ne dorme à Pékin, sous peine de mort». La population se doit de trouver le nom du Prince Inconnu. Attendant l'aurore, celui-ci ne craint rien, car nul ne le connaît. Arrivent Ping, Pong et Pang lui proposant mille douceurs puis mille tourments, espérant lui faire avouer son nom.

Soudain les gardes impériaux amènent Timur et Liù, prisonniers. Afin de sauver la vie au vieux Timur promis à la torture, Liù déclare connaître le nom de l'inconnu. Turandot ordonne de supplicier la jeune fille, mais, voyant celle-ci courageuse dans les souffrances, lui demande la raison de son silence. «C'est l'amour», avoue Liù. Puis, par surprise, elle arrache un poignard à un soldat et se donne la mort.

(Ici s'arrête la partition de Puccini).

Seul face à Turandot, Calaf l'affronte, lui reprochant sa cruauté et enfin l'étreint de force. Brisée, Turandot s'abandonne à l'amour. Le Prince lui révèle alors son nom mettant ainsi son sort entre les mains de la Princesse...

Le jour se lève. La foule emplit le Palais. En présence de l'Empereur, Turandot déclare connaître le nom de l'Inconnu : il s'appelle "Amour".

La foule donne libre cours à sa joie.

(1) cf. fiche biographique *Giacomo Puccini*.
(2) la mort de Liù.
(3) cf. fiche biographique *Arturo Toscanini*.

Luc-Jacques BROTÉ

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite
33.8-9/22 Imprimerie spéciale de l'Editeur

C

Premier Livre de Pièces de clavecin

Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)

A propos de l'Œuvre de clavecin de Jean-Philippe Rameau, voici ce qu'écrit Harry Halbreich (tiré de la pochette de l'intégrale enregistrée par Huguette Dreyfus, édition Bärenreiter, 1960) :

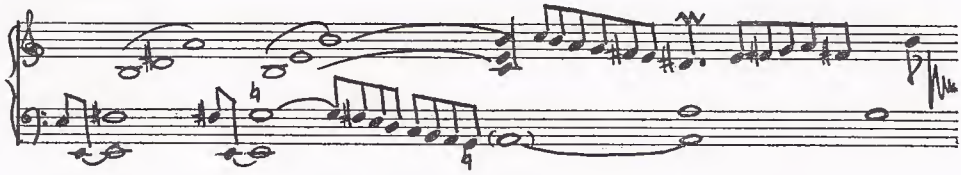
« Avec une cinquantaine de pièces, soit un cinquième de celle de Couperin, l'œuvre de clavecin de Rameau est d'un volume restreint. Elle occupe néanmoins une place d'une importance égale à celle de Bach, de Haendel, de Scarlatti et de Couperin. Bien qu'elle forme le sommet absolu de l'école de clavecin française, il serait erroné de la croire postérieure à celle de Couperin. Il est vrai que Rameau était son cadet de quinze ans et qu'il lui survécut pendant 31 années de création fructueuse. Mais précisément son œuvre de clavecin date de la 1re moitié de sa carrière de compositeur (1706-1728) : son premier recueil parut 7 ans avant le 1er *Livre* de Couperin dont le 4e et dernier *Livre* ne fut publié qu'en 1730. L'année de la mort de Couperin (1738), Rameau créa son 1er opéra et les seules pièces pour clavecin qu'il écrivit encore sont les 5 transcriptions tirées de ses *Pièces de clavecin en concert* (1701) et la page de circonstance intitulée *La Dauphine* (1747). »

Mais bien que ses compositions pour clavecin, en général courtes, représentent une faible partie de sa production, elles laissent entrevoir la force dramatique exprimée plus tard dans ses opéras, alors que leur conception, leur charme, leur beauté expressive annoncent déjà Mozart et Scarlatti.

PREMIER LIVRE DE PIECES DE CLAVECIN

C'est le premier témoignage d'un compositeur bourguignon, fraîchement débarqué à Paris et organiste titulaire de l'Eglise des Jésuites de la rue Saint-Jacques. La forte emprise de Louis Marchand s'y fait sentir. Rameau a groupé les 9 pièces de ce *1er Livre* (en *la mineur,* à l'exception de la *vénitienne* et de la 2e *sarabande* en *la majeur*) selon l'ordre traditionnel de la suite de danses, exigeant l'alternance du vif et du lent, et qui gardent encore le caractère et le titre des danses des suites de la Renaissance et du XVIIe siècle : allemande, courante, gigue, sarabande, gavotte, menuet, tout en ayant perdu leur destination chorégraphique.

Prélude

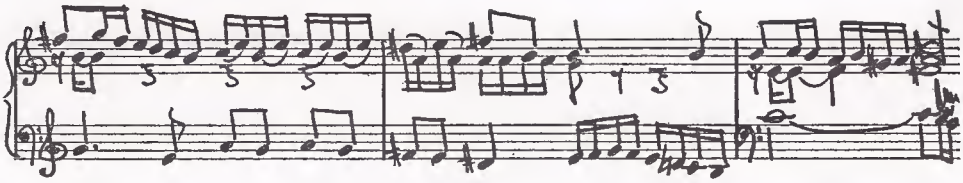
Le *1er Livre* débute par un *Prélude*. Certains voient dans ce *Prélude,* tel Harry Halbreich, beaucoup plus la marque de l'organiste que du claveciniste. Peut-être. Toujours est-il que la première partie, notée sans barres de mesure, est une sorte de couronnement final de toute la série des *Préludes non mesurés* des luthistes français (*), tout en y adjoignant une certaine brusquerie, une mobilité d'humeur d'où jaillit une rythmique prodigieuse.

Nous ne pouvons pas ne pas songer à Jacques Champion de Chambonnières, le vrai fondateur de l'école française de clavecin, mais surtout à la musique pour luth de Denis Gaultier (*La Rhétorique des Dieux*).

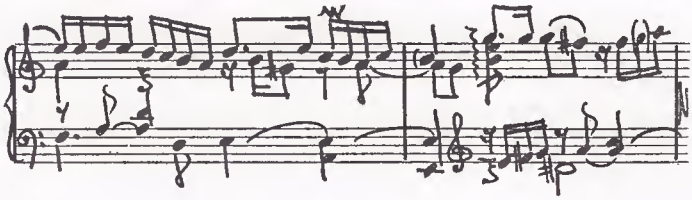
La 2e partie, animée, est en *12/8* et présente déjà d'audacieuses harmonies.

Allemande

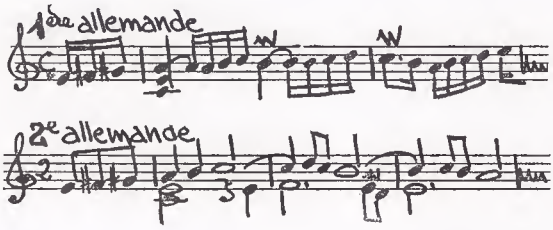
Cette première danse, en deux parties avec reprise, se caractérise par :
— une polyphonie ferme et serrée
— une ligne mélodique que l'on pourrait qualifier d'ininterrompue ou « sans cesse renaissante » (Jean Malignon)

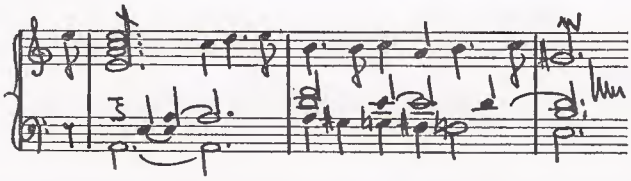
(*) « Les maîtres français du XVIIe siècle écrivaient souvent les préludes sans barres de mesure, confirmant ainsi leur caractère improvisé et leur liberté rythmique... qui trouve son origine dans le prélude improvisé grâce auquel les luthistes vérifiaient l'accord de leur instrument et se « faisaient les doigts » avant de commencer à jouer » (R. de Candé - *Dictionnaire de la Musique* - Ed. du Seuil).

— une liberté dans les modulations :

— un goût d'archaïsme ou de modalité, rappelant Couperin et ses *Folies Françaises* :



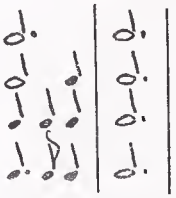
Deuxième Allemande

De même structure que la première, la deuxième danse allemande est nettement plus brève, plus légère, plus détendue. Elle présente cependant certains détails thématiques ou d'accompagnement, communs avec la première.

Courante



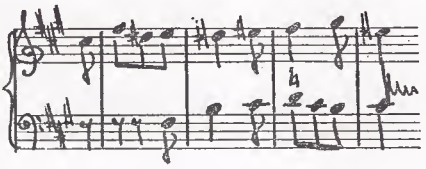
Avec ses rythmes pointés et son allure modérée, cette courante est bien de type français (contrairement à la courante de type italien, plus vive à *3/4,* avec accompagnement simple ; cf. *Suites pour violoncelle* de J.-S. Bach). Comme toutes les danses, elle est en 2 parties avec reprise. Une particularité : la seconde partie comporte 2 reprises, la seconde ne s'effectuant qu'à partir de la 6e mesure.

Gigue

Par rapport aux autres danses de la suite, celle-ci est assez développée, toujours en 2 parties. Grâce à ses valeurs pointées et à sa mesure *6/4,* elle permet un travail rythmique intéressant :

Sarabandes

Les deux *sarabandes,* au mouvement lent, peuvent être considérées comme un ensemble. Nous obtenons ainsi une forme A B A — *la mineur, la majeur, la mineur* — dans laquelle B (*2e sarabande*) serait le trio.

Vénitienne

Dans modérée en *3/8,* tonalité de *la majeur.* C'est une sorte de rondeau (nous pourrions dire avec Halbreich « le 1er exemple de rondeau de Rameau »), forme typiquement française et dans laquelle Rameau excellera. Ces reprises du refrain encadrent 2 couplets, ce qui donne le schéma classique ABACA.

A noter que cette *vénitienne,* très mélodieuse, est entièrement écrite à 2 voix et constitue un bel exemple de contrepoint, et que le départ du 2e couplet est dans le ton du relatif mineur (*fa dièse mineur*).

DISCOGRAPHIE

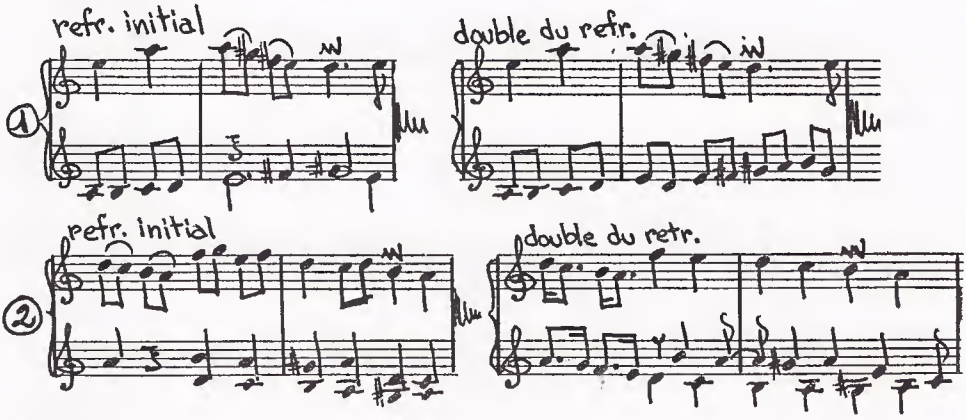
- ◇ Gilbert (avec Rameau : *Suites pour clavecin en mi m, ré M, la M, sol M, Pièces de clavecin en concert, la Dauphine*) - ARC 2710.020 (3 disques).
- ◇ Veyron-Lacroix (avec Bach : *Suite française BWV 812 ;* Couperin : *clavecin* ; Haendel : *Suite clavecin* ; D. Scarlatti : *Son. clavecin K 511, 512*) - ERA *STU* 71.204 (1 disque)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG - Strasbourg

Gavotte

De nouveau, nous retrouvons la forme du rondeau, refrain et 2 couplets : forme ABACA, ainsi que la tonalité principale de *la mineur.*

Particularité de cette danse : Rameau ajoute après la dernière reprise du refrain un double du refrain avec variations à la main gauche *(Ex. 1)* et modifications rythmiques à la main droite *(Ex. 2).*

Menuet

La dernière pièce est un menuet très court, à deux voix, qui présente un intérêt moindre par rapport aux autres danses de ce *Premier Livre.*

LA DAUPHINE

Si les pièces de 1706 qui constituent le *Premier Livre* de ses compositions pour clavecin marquent l'entrée de Rameau dans la carrière de compositeur, *la Dauphine* représente son œuvre ultime. Ecrite en 1747, celle-ci apparaît en effet comme la conclusion à la production de clavier de Rameau.

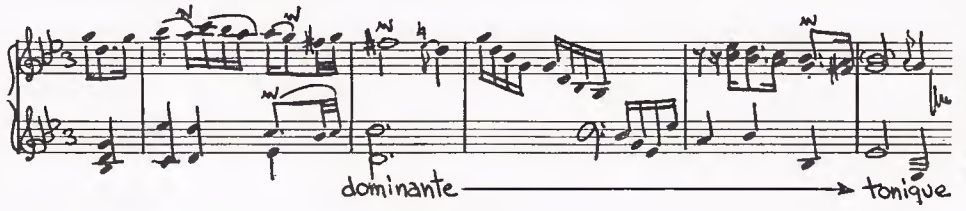
Composé pour les cérémonies de mariage du dauphin (d'où son nom), le morceau est une sorte d'improvisation exécutée par le compositeur, alors âgé de 64 ans. Et c'est précisément par son esprit d'improvisation, comme aussi par son harmonie et par son rythme qu'elle rejoint la toute première des *Pièces de clavecin* : le *Prélude non mesuré* (voir fiche précédente).

Le manuscrit original de *la Dauphine* reste introuvable. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède cependant la copie d'un manuscrit autographe de cette pièce, muni de la signature de Rameau. Et ce document laisse clairement entrevoir les traces de l'origine improvisée de l'œuvre.

Comme les morceaux de danse de l'époque, *la Dauphine* adopte une forme binaire, avec reprise de la première partie. De l'ensemble se dégagent une rythmique et une virtuosité instrumentale qui peuvent faire penser à Scarlatti.

1re partie :

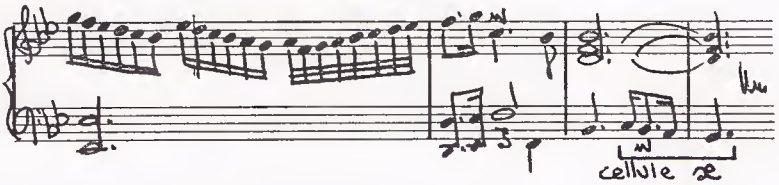
Suivant le plan tonal habituel de la danse en mode mineur, la tonalité passe du ton principal de *sol* mineur au relatif *sib* majeur. Cette première partie se subdivise en plusieurs sections, ponctuées par des respirations sous forme d'accords.

La première installe la tonalité de *sol* mineur et présente un motif en valeurs pointées :

MUSIQUE CULTURE

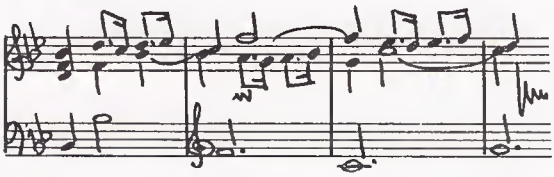
La deuxième section est formée d'une brillante série d'arpèges brisés concluant à la dominante :

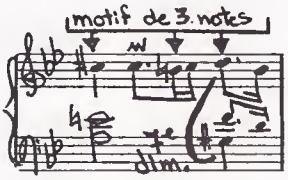
Dans la troisième section, des gammes successives passent d'abord par *do* mineur et modulent pour aboutir ensuite en *la* (dominante de *sib* majeur), alors que la quatrième déroule des arpèges en *si bémol* majeur à la main gauche sous une main droite en valeurs longues montant les degrés de l'accord parfait de *si bémol*.

Puis cette première partie conclut réellement sous forme d'improvisation :

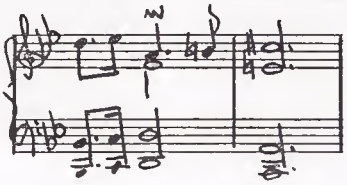


Dans la dernière mesure de ce passage, relevons la cellule de 4 notes à la main gauche *(x)*, qui sert de liaison pour la reprise, et dont Rameau lui-même propose en note une version alternative.

2e partie :

Le motif initial de la première partie est repris et soumis immédiatement à un véritable développement. Au cours d'une première section, ce motif est présenté en imitations aux rythmes plus serrés, à la main droite.

Puis un autre motif, basé sur 3 notes (cf. ligne mélodique, main droite), est répété plusieurs fois, engendrant des modulations assez audacieuses pour l'époque. A ce propos, il est intéressant de relever l'utilisation du fond harmonique de septième diminuée, ainsi que l'enharmonie *sol dièse - la bémol* sur le même accord, permettant la modulation dans le ton de *do* mineur.

La seconde section est constituée d'amples arpèges, qui, à l'issue de modulations consécutives à la quarte, retrouvent la tonalité primitive de *sol* mineur. Puis un balancement harmonique dominante - tonique conduit à un accord suspensif à la dominante.

La troisième reprend les éléments développés dans la 4e section de la première partie (arpèges, degrés de l'accord parfait, formule conclusive de caractère improvisé), mais cette fois en *sol* mineur.

La coda qui termine *la Dauphine* dans un style d'improvisation très affirmé, s'ouvre par une formule tout à fait particulière, sorte de cadence rompue :

Et, après quelques traits brillants et véloces, elle conclut par une ultime affirmation de la tonalité de *sol* mineur (*).

Pour conclure

Ces pièces nous apportent la révélation d'un aspect de Rameau, assez méconnu du public, en raison de la réputation de personnage sec, dur, insensible qui pèse sur lui. Certes, l'homme était peut-être taciturne et renfermé, frugal et modeste, mais tout en lui s'adressait à cette Musique bien-aimée. « L'art de Rameau est la pure incarnation de l'esprit classique : c'est un art de lumière et d'accomplissement, d'affirmation et de paix intérieure. On n'y trouvera guère de sensualité, ni la confidence intime d'un Couperin. Dans ses manifestations les plus nobles, qui évoquent J.-S. Bach, il emprunte des accents altiers et impérieux et son exceptionnelle concentration n'en facilite point l'accès. Mais à côté de cela, une longue série de danses exquises offre une approche plus aisée à ceux qu'éblouirait un éclat trop vif : car cet homme était également possédé de l'esprit de Terpsichore et ce n'est que dans ses danses tour à tour sauvages ou gracieuses que son tempérament de feu éclate libre de toute entrave. » (Harry Halbreich : pochette de l'intégrale Huguette Dreyfus - Ed. Bärenreiter 1960).

(*) Dans sa *Dauphine,* Rameau adopte donc parfaitement le plan tonal régissant la danse en mode mineur, à savoir :
— 1re partie : *sol mineur* → *si bémol majeur,* soit tonalité mineure → relatif majeur
— 2e partie : *si bémol majeur* → *sol mineur,* soit relatif majeur → tonalité mineure.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG - Strasbourg

CES

Ma Mère l'Oye
5 pièces enfantines

Partition : Ed. Durand - Paris

Maurice RAVEL (1875-1937)

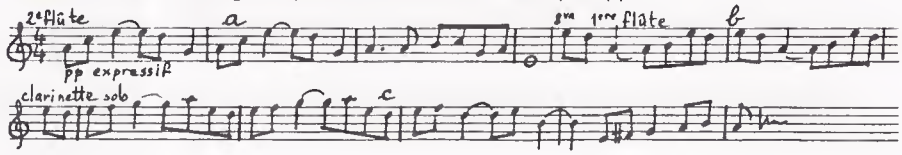
En 1908, à l'intention des deux enfants de ses amis musiciens, les Godebski, Ravel écrivit une suite de cinq petites pièces pour piano à 4 mains. Ces pièces originales et plaisantes illustrent des contes enfantins de Perrault, Mme d'Aulnoy et Mme Leprince de Beaumont. Ravel donna à cette suite charmante le nom de *Ma Mère l'Oye.* Plus tard, en 1911, il l'orchestra avant d'en faire un ballet (1), faisant appel à un orchestre coloré dans lequel nous pouvons remarquer l'importance donnée à la percussion, au contraire des cuivres (seulement 2 cors).

1. Pavane de la Belle au Bois dormant

Pour ce conte, Ravel renoue avec la Pavane, une danse de la Renaissance lente et grave, qu'il pare d'un climat translucide et mystérieux : il a recours aux sonorités les plus douces et au mode de *la* (2), évocateur de temps légendaires. La pièce, très brève, est essentiellement mélodique, d'une facture très simple (forme ABA, motifs de 4 mesures), et d'une orchestration légère et raffinée.

- **1ère partie A :** une mélodie simple et touchante nous dévoile la belle princesse endormie. Sans quitter la nuance *pianissimo,* ce thème se divise en deux motifs (Ex1) : le premier (**a**) joué par la 2e flûte, et le second (**b**) par la 1ère flûte, accompagnée par un contre-chant chromatique (2e flûte) et par la harpe répétant inlassablement un *ré* en sons harmoniques (3).
- **2e partie B :** la clarinette chante un 3e motif mélodique (**c**), très court, qui exprime un lyrisme moins évanescent par le choix du timbre de l'instrument.
- **3e partie A :** le thème initial revient, avec des sonorités un peu différentes. Le motif **a** est joué cette fois *piano* et les altos lui ajoutent des accords délicatement arpégés en *pizzicato* ; le motif **b** est confié aux cordes avec sourdine, toujours accompagné du lent carillon de la harpe, sur la tenue finale des cordes graves, enrichie de sons harmoniques (3).

Ex1

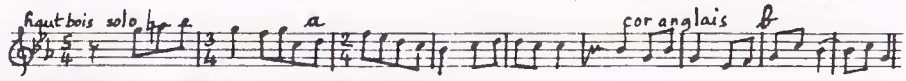


2. Petit Poucet

La pièce, de forme ternaire symétrique, met en valeur la mélodie la plus simplement expressive.

- **1ère partie A :** dans un mouvement très modéré, les violons en sourdine déroulent un écheveau de croches en tierces parallèles formant une série de lignes ascendantes s'agrandissant de mesure en mesure (la mesure progresse de 2/4 à 5/4) : Ravel dépeint ainsi les enfants hésitant, à la recherche des morceaux de pain. Le hautbois chante alors une tendre mélodie (**a**) : le thème de Petit Poucet (Ex2). Un motif **b** (cor anglais), lui répond, de façon aussi expressive (Ex2). Il se désagrège en une transition qui introduit la partie centrale.
- **2e partie B :** en un grand crescendo allant du grave à l'aigu, le motif introductif en tierces parallèles se mue en un thème exprimant avec force, par tout l'orchestre, le désespoir du jeune héros. Le cor anglais reprend le motif **b** dans une tessiture plus grave, puis laisse la place au passage le plus surprenant de la partition : l'imitation des chants d'oiseaux. Pour réaliser cet effet, Ravel enchaîne des glissandos d'harmoniques (3) au 1er violon solo et de brefs sons de flûtes à des trilles de deux violons solos. En même temps, le motif **a** est joué au basson solo et aux altos.
- **3e partie A' :** une transition, voisine de la montée qui débutait la partie B, n'aboutit cette fois qu'à un *mezzo-forte,* suivi d'un *diminuendo.* Le motif **a** revient, joué à l'octave supérieure par la petite flûte. La longue Coda s'éteint progressivement, aboutissant au rappel étouffé de l'Introduction en tierces parallèles ; le hautbois joue une dernière fois les premières notes du motif **a**.

Ex2



3. Laideronnette, Impératrice des Pagodes

"Elle se déshabilla et se mit dans son bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des intruments : tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix ; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amande ; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille." (Mme d'Aulnoy : *Le Serpentin Vert*)

Avec ce charmant tableau, Ravel réalise l'une de ses plus séduisantes miniatures musicales. *Laideronnette* est en même temps une tentative admirablement réussie d'utilisation de la gamme pentatonique, la gamme "chinoise". La pièce adopte elle aussi la forme tripartite ABA.

(1) A cette occasion (1912), Ravel lui ajouta un *Prélude*, une pièce nouvelle *(Danse du Rouet et Scène)* et des *Interludes* ; il intervertit *Petit Poucet* et *Les entretiens de la Belle et de la Bête,* et fonda l'argument du ballet entier sur *La Belle au Bois dormant.* Cette fiche respecte le nombre et l'ordre des pièces de la suite d'orchestre.
(2) le mode de *la,* dit mode éolien, correspond à la gamme de *la* mineur sans *sol dièse.*
(3) sons aigus détimbrés obtenus par des doigtés spéciaux (instruments à cordes et certains instruments à vent).

MUSIQUE & CULTURE

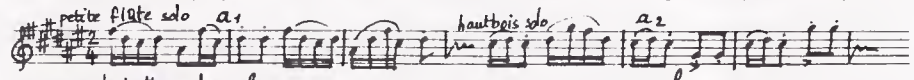
- **1ère partie A :** dans un mouvement de Marche, une Introduction de 8 mesures installe un climat à la fois lumineux et extrême-oriental, par l'utilisation de la gamme pentatonique, du rythme balancé ♫ ♩ (bassons, cors, harpe, célesta) et des trémolos *pianissimo* des cordes divisées. La petite flûte entre alors sur le motif **a1**, véritable "jeu sur les touches noires du piano", dépeignant le petit peuple des pagodins et les pagodines jouant des coquilles de noix (Ex3).

  Une transition emplie d'"éclats de voix" en crescendo donne la part belle aux bois, célesta, jeu de timbres, cymbales et cordes en *pizzicato*. Le motif **a2**, volubile et tournoyant sur lui-même est alors exposé en 2 parties (hautbois-flûte) sur des rythmes syncopés des cordes. Abondamment commenté par divers instruments, il laisse place à une brillante conclusion, où xylophone, célesta et bois donnent libre cours à une lumineuse virtuosité.

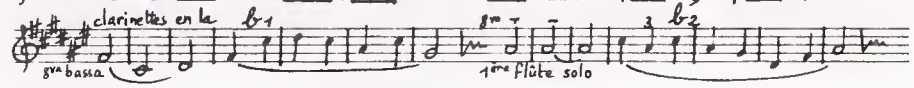
- **2e partie B :** brusquement, un thème majestueux et grave (**b1**, Ex4), ponctué de coups de gongs (tam-tam), annonce le cortège impérial ; il s'installe en canon (clarinette-célesta) sur un balancement syncopé de noires (harpes) et de longues tenues de cordes, cette combinaison lui donnant une couleur sonore originale. Soudain, voici une mélodie délicatement expressive (**b2**, Ex4), d'un lyrisme tout ravélien (flûte) : Laideronnette se déshabille pour prendre son bain. Le retour du thème **b1** dans le grave, doublé par les altos, prend plus d'ampleur lyrique, malgré le *pianissimo.*

- **3e partie A' :** le thème **b1** se juxtapose aussitôt au thème **a1** (bois, percussions), produisant un magnifique effet d'espace et de lumière scintillante. Les thèmes **a1** et **a2** sont repris et commentés, comme dans la 1ère partie. Ils aboutissent à une conclusion encore plus brillante, se terminant par 4 accords qui percutent simultanément tous les sons de la gamme pentatonique.

Ex3



Ex4



4. Les entretiens de la Belle et de la Bête

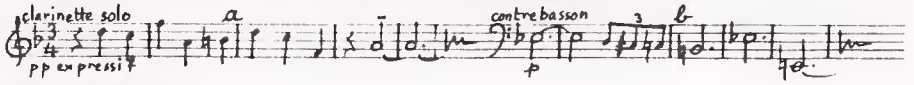
Inspirés d'un conte de Mme Leprince de Beaumont, ces "entretiens" ne sont pas mondains, mais emplis de tension amoureuse. Bâti en 2 parties et coda, le morceau est écrit sur un rythme de Valse modérée. Avec une grande économie de moyens, Ravel atteint un maximum d'effet.

- **1ère partie A :** les clarinettes exposent le **thème de la Belle** (**a**), élégant et mélancolique, sur un délicat accompagnement de flûtes, harpes et cordes (Ex5). Il est commenté, puis réexposé, toujours par les clarinettes, dans des nuances très douces (*piano, pianissimo*).
  Soudain, après un point d'arrêt, voici le **thème de la Bête** (**b**, Ex5) confié au sombre contrebasson, accompagné par d'inquiétants *pizzicati* dissonants aux cordes graves divisées ; il se caractérise par un triolet descendant chromatique et des intervalles diminués, et s'appuie sur une longue tenue grave (**mi**).
  Le thème de la Bête opère d'emblée une montée vers l'aigu, tandis que la Belle lui répond craintivement dans l'aigu des flûtes. Le dialogue se poursuit et s'enflamme jusqu'au *forte,* où le basson relaie le contrebasson, et, dans une accélération, monte jusqu'au *sol* aigu (*fortissimo*).
  Une brève coda ramène l'accalmie et le mouvement initial.

- **2e partie A' :** les 2 thèmes reviennent, mais superposés (la Belle est prête à céder). La montée vers l'aigu est plus rapide que dans la 1ère partie, et accompagnée très tôt par tout l'orchestre. La tension culmine au *fortissimo,* débouchant sur une saisissante mesure de silence.

- **Coda :** un glissando de harpe nous avertit du miracle : la Belle ayant accepté d'épouser la Bête, celle-ci se transforme "en un prince plus beau que l'Amour". Le thème de la Bête, transfiguré, est joué *pianissimo* dans un suraigu irréel par le 1er violon solo en notes harmoniques (2).Un ralenti ramène le thème de la Belle, lui aussi transformé, à la petite flûte doublée par la harpe, et symboliquement superposé au thème **b** (1er violoncelle solo). La conclusion s'étire amoureusement vers un très lent enchaînement conclusif (cordes divisées et harpe).

Ex5



5. Le jardin féerique

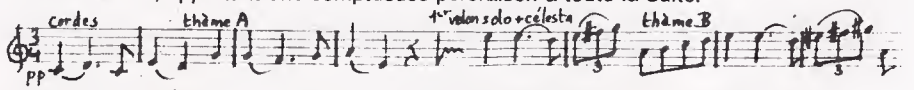
Le jardin féerique n'est autre qu'un lent et admirable crescendo interrompu par un palier central. Ravel semble y avoir mis toute sa nostalgie secrète d'un monde de féerie enfantine.

- Les cordes seules exposent *pianissimo* un thème **A** lent et grave (Ex6) à la courbe ascendante, dans le "pur et noble" ton de *do* majeur. Il est repris en entrées successives par tout l'orchestre.

- Le thème **B** (Ex6), dans un aigu tendre et élégiaque, est joué en crescendo par le célesta et le 1er violon solo, accompagnés par la harpe et les bois. Sa courbe plutôt descendante le ramène dans le grave. Il est commenté par divers instruments solistes, amenant une remontée vers l'aigu.

- Un brève transition voit la reprise du thème **A**, présenté d'emblée en canon par tous les pupitres en crescendo, aboutissant à un *fortissimo.* C'est alors une véritable apothéose : sur de grands glissandos de célesta, le jeu de timbres et tout l'orchestre carillonnent avec ivresse le motif conclusif de l'oeuvre, apportant une somptueuse péroraison à toute la Suite.

Ex6



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

CONCERTO pour piano et orchestre en sol majeur

Partition : *Ed. DURAND - 21, rue Vernet, 75008 PARIS*

Maurice RAVEL (1875-1937)

Les deux concertos pour piano, en *ré* majeur *pour la main gauche* et en *sol* majeur, ont tous deux été commencés au printemps 1930 et terminés à l'automne de l'année suivante; ce seront les avant-dernières œuvres de Maurice Ravel. Le *Concerto en sol* est dédié à Marguerite Long, qui l'a créé à Paris, le 14 janvier 1932, avec Ravel au pupitre. L'œuvre fut accueillie avec enthousiasme, puis donnée un peu partout en Europe.

C'est une partition attachante, élégante et concise, éblouissante de vie et de lumière (1). «Puissamment colorée, elle comprend trois mouvements très distincts, dont la forme et l'équilibre caractérisent parfaitement cet esprit français discursif et bien ordonné, ayant pour seul objectif de charmer, d'amuser ou d'émouvoir, mais toujours avec retenue et mesure.» (Hervé Musson, *L'Education musicale* n° 217).

Ravel en parle d'ailleurs lui-même dans les termes suivants:
«C'est un concerto dans le sens le plus exact du terme, et écrit dans l'esprit de ceux de Mozart et de Saint-Saëns. Je pense en effet que la musique d'un concerto peut être gaie et brillante, et qu'il n'est pas nécessaire qu'elle prétende à la profondeur ou qu'elle vise à des effets dramatiques...»

Chef-d'œuvre du genre, ce *Concerto* reste une des manifestations les plus brillantes et aussi les plus populaires du génie musical français.

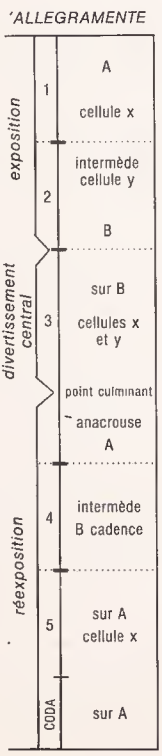
Premier mouvement: *ALLEGRAMENTE*

A l'habituelle forme sonate classique, Ravel préfère ici un discours musical équilibré, parfaitement homogène, d'où les thèmes semblent surgir sans donner l'impression d'un cheminement de l'un à l'autre, puis d'un développement des deux. H. Musson pense que «ce serait plutôt la technique du leitmotiv, de toutes ses métamorphoses et de ses développements internes qui serait appliquée ici».

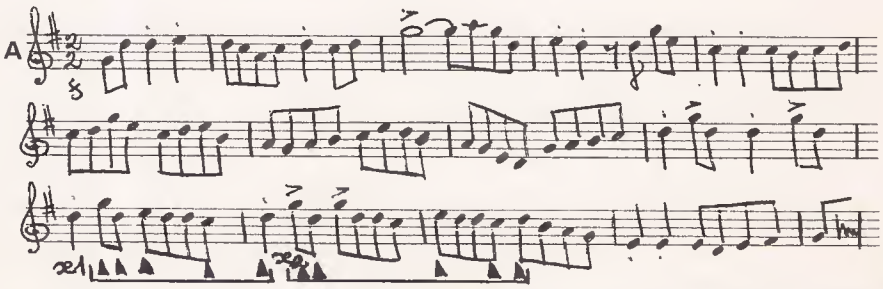
Ce premier mouvement présente l'originalité de se décomposer en cinq parties distinctes, caractérisée chacune par un plan sonore propre et axée chacune sur l'un des deux thèmes principaux (*Ex. A* et *B*).

Il baigne dans une ambiance de fête bruyante, débordante de vie et d'allégresse.

EXPOSITION



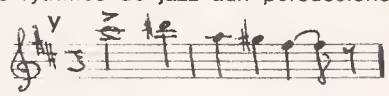
1re partie: Lancés par le claquement du fouet, le piano déroule une guirlande d'arpèges bitonaux (2) en triolets, le tambour prolonge un roulement que renforcent les trémolos des violoncelles, les violons marquent d'exaltants contretemps en pizzicato, dont la légèreté est soulignée de place en place par la cymbale et le triangle.

C'est sur cet accompagnement évoquant le grouillement de la foule que la petite flûte énonce le premier thème (*Ex. A*), en *sol* majeur. Cette mélodie, très vive, d'inspiration folklorique, finit par graviter essentiellement autour des notes: *sol, ré, mi, do, ré* (cf. *Ex. A:* cellule *x1 - x2).* Puis, sur la trame mouvante des glissandos ascendants et descendants du piano, l'ensemble des Bois, soutenu par les Cuivres, apporte une réponse conclusive au thème en une sorte de mouvement perpétuel sur 3 notes issue de ***A***: *sol - mi - ré.*

Le thème (*Ex. A*) est immédiatement repris par la trompette solo, fortement scandé par les syncopes des autres Cuivres et des Cordes auxquelles s'est jointe la harpe; il débouche brusquement sur la cellule ***x***, répétée avec force aux Cordes dans une modulation en *si* mode de *ré*, mais tournant court pour aboutir à la phase conclusive, confiée au cor anglais et malicieusement teintée de jazz.

(1) Un projet initial envisageait l'œuvre sous la forme d'une Rhapsodie basque.
(2) Dans les tonalités de *sol* et de *fa dièse.*

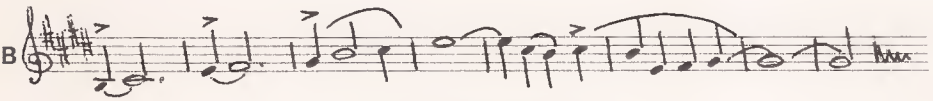
MUSIQUE CULTURE

2e partie: Le tourbillonnement s'apaise à présent en un intermède destiné à amener le second thème (*Ex. B*). Cet épisode, dont les éléments mélodiques et harmoniques pivotent autour de *fa dièse* note principale, est mené par le piano. Il suscite deux interventions de l'orchestre, qui, à chaque fois, s'appuient sur des rythmes de jazz aux percussions (timbales, cymbales, wood-block). Notez que les dessins mélodiques (motif ***y***) de la petite clarinette mib et de la trompette bouchée, puis du piccolo, de la petite clarinette mib, de la trompette et des cors sont également empreints d'accents et d'inflexions de jazz.



La polytonalité qui s'affirme au fil de ces pages se fait ici de plus en plus grinçante.

Le second thème (*Ex. B*) est exposé par le piano, en *mi* majeur; il s'orne à deux reprises d'interventions rythmiques (accords du piano) de même nature que celles entendues au cours de l'intermède précédent.

Il est ensuite repris par le basson solo dont la voix chaude et vibrante s'épanouit sur un accompagnement expressif du cor anglais. Comme pour prolonger la rêverie, la trompette reprend à son tour les premières notes de cette mélodie en un bref crescendo marqué par l'orchestre; un trait du piano ouvre alors le divertissement central (qui tient ici la place du développement).

DIVERTISSEMENT CENTRAL

3e partie: Dans le tempo initial retrouvé, le piano se livre à un jeu martelé brillant, d'essence essentiellement rythmique, auquel les Bois superposent à intervalles réguliers des dessins arpégés, réminiscences du schéma mélodique de la première partie du thème ***B***.

L'atmosphère change avec l'exploitation de la cellule ***x***, issue du thème initial ***A***, et du motif de transition ***y***, dont les apparitions au piano sont préparées tour à tour par les glissandos des violons, le triolet du basson, le glissando du trombone.

Puis, l'élément rythmique s'accentue progressivement; le mouvement perpétuel des trois notes *sol - mi - ré* (simplification de la cellule ***x***), mené dans un long crescendo, crée une tension croissante. Surgi du registre grave du piano, il monte peu à peu dans l'aigu pour s'imposer de plus en plus, en gagnant l'orchestre tout entier, et, parvenu à son paroxysme, il s'interrompt soudain...

REEXPOSITION

Dans une gigantesque anacrouse qui parcourt presque toute l'étendue de l'instrument, le piano solo conduit au point culminant: la réexposition du thème initial du mouvement (*Ex. A*).

Celui-ci éclate dans sa tonalité d'origine, pour la première fois joué au piano, en une succession de larges et puissants accords. Dès la quatrième mesure, il passe au piccolo, puis aux flûtes, hautbois et clarinettes. Comme précédemment, la cellule ***x*** fait l'objet d'une brusque modulation, en *si bémol,* pour passer finalement en *la.*

4e partie: Après la phrase conclusive confiée cette fois au hautbois, l'intermède est réexposé dans une orchestration différente. Il débouche sur une page mystérieuse et irréelle par les effets de glissandos de la harpe qui, dans une extrême douceur, égrène un motif chantant et détaché.

Le chant se prolonge au cor anglais solo, alors que les arpèges en triples croches des Bois poursuivent le cheminement du grave à l'aigu des glissandos de la harpe.

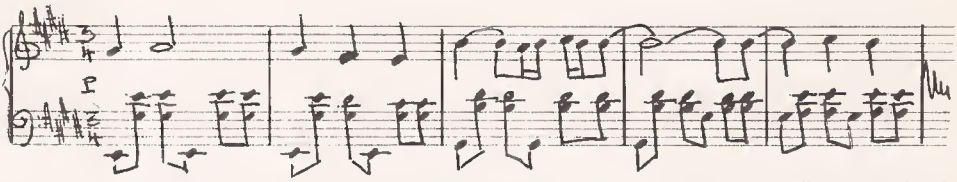
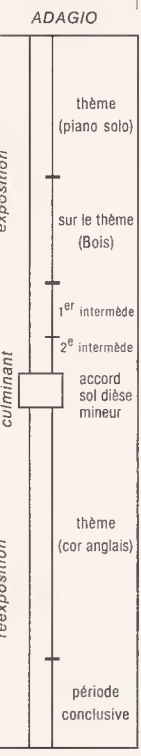
Le thème ***B*** revient à son tour, réexposé dans le ton principal, pour la traditionnelle cadence du piano. Enoncé d'abord dans le grave (à la main gauche) sur des trilles aériens, il se prolonge à la main droite après un glissando. Sa redite dans une harmonisation très large aux deux mains est doublée par les Cordes pour une intensité d'expression accrue qui finit par s'exaspérer dans un ardent accelerando.

5e partie: Les insistants traits descendants du piano conduisent à la reprise de la plupart des éléments du divertissement central, parmi lesquels s'insinuent à nouveau les trois notes *sol - mi - ré* de la cellule ***x***. Celles-ci s'affirment de plus en plus au cours d'un dynamique accroissement agogique ([3]). Des fragments du thème ***A*** surgissent un peu partout à l'orchestre, avant que la trompette n'impose une version simplifiée de ***A***, que reprennent alternativement les Bois et les Cuivres. Après une cassure, un nouveau dessin issu de ***A***, mené par le piano, s'enfle progressivement en un crescendo qui gagne très vite tout l'orchestre et conduit à la Coda.

Coda: La puissante Coda, à laquelle participe le tutti d'orchestre, est bâtie sur la cellule des trois notes *sol - mi - ré,* génératrice d'un mouvement étourdissant que conclut solennellement une gamme descendante, originale par ses degrés altérés.

(3) Légères modifications du tempo nécessitées par une exécution vivante, mais n'apparaissant pas dans la notation musicale (cf. *rubato*).

Second mouvement: *ADAGIO ASSAI*

Dans cet *Adagio* émouvant, qui semble dicté d'un seul trait par l'inspiration, Ravel développe «une mélodie exquise, d'une douceur et d'une sensibilité rarement égalées, tout intérieure, empreinte de paix, de sérénité et de ferveur» (H. Musson). Elégante et riche malgré sa simplicité rythmique et son ambitus (4) restreint, elle est constamment colorée par de chatoyantes notes de passage. Dans cette page, Ravel atteint à une émotion si intense et si profonde qu'elle ne peut laisser indifférent; elle est de celle qui étreint sans étouffer, de celle qui séduit sans facilité.



Le mouvement est conçu en deux parties, organisées par rapport à un palier central qui marque le point culminant de l'*Adagio*. Comme déjà le thème ***B*** du premier mouvement, il est présenté dans la couleur modale inattendue de *mi* majeur.

D'entrée, le piano solo détaille cette longue et admirable phrase, qui s'épanouit avec sérénité, soutenue dans son élan par les notes délicatement posées à la basse. De l'accompagnement en accords plaqués de la main gauche (qui restera présent sans interruption jusqu'au terme du morceau) naît une impression de balancement immuable par son apparence de *6/8* (5) contrarié par le *3/4* du chant.

Le piano suspend sa phrase mélodique sur une demi-cadence, cédant la place à la flûte, au hautbois, à la clarinette, puis à nouveau à la flûte pour un commentaire conclusif.

Vous remarquerez le rôle d'accompagnement dévolu ici au quintette à Cordes, qui enrichit l'expression musicale de ses chaudes sonorités. A deux exceptions près, il conservera ce rôle tout au long du morceau.

Après une cadence (*ré dièse* majeur) sans sensible, le piano reprend un élément mélodique du thème auquel se superpose le chant du cor anglais qui relaye presque imperceptiblement le basson. Cet épisode modulant, que les dissonances rendent encore plus expressif, débouche en *ré* majeur.

Au cours d'un premier intermède, le piano déroule très doucement un fluide dessin en doubles croches (sextolets), alors que les accords (6) ascendants des Bois préparent la montée vers l'accord de *sol dièse* mineur, axe central de l'*Adagio*. Les Cordes passent à présent au premier plan pour participer, dans un second intermède, à l'intense progression qui conduit à ce point culminant; celui-ci est atteint quand, dans une modulation inattendue, l'accord de *sol dièse* mineur sonne triomphalement à tout l'orchestre. Tout semble s'arrêter un court instant sur ce palier central statique...

Mais une rapide modulation ramène le ton initial de *mi* majeur, dans lequel s'épanouit à présent la mélodie initiale, reprise au cor anglais solo sur un délicat accompagnement en triples croches du piano.

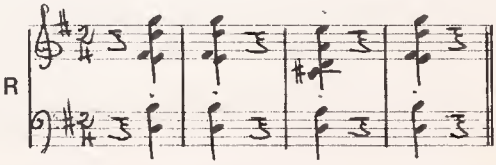
Les lumineux accords des Cuivres et des bassons marquent le début de la période conclusive. Sur le trille prolongé du piano (note *si*), les Cordes s'imposent une seconde fois dans la douceur de leur timbre voilé par la sourdine, pour un ultime rappel de la tête de la grande phrase initiale, puis s'éteignent aux confins du silence.

Troisième mouvement: *PRESTO*

La jubilation extrême de ce *Presto,* mené sur un tempo endiablé, contraste de façon criante avec l'*Andante* précédent. Ravel brutalise après s'être confié. Quelques effets orchestraux amusants, des éléments empruntés au jazz, des glissandos de trombone ajoutent encore au pittoresque de cette page éblouissante.

Plutôt court, ce mouvement distingue – comme le second – deux grands épisodes encadrant une section centrale; le premier d'entre eux présente le matériel thématique, le second les combine à la façon d'un jeu.

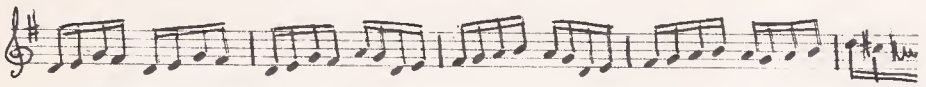
Il est de tradition que le *Finale* adopte la forme rondeau; celui-ci n'y échappe pas avec ses différentes parties isolées les unes des autres par un motif rythmique de 4 accords, qui fait office de refrain (motif *R*). Il suscitera les variantes de la section centrale, mais sans jamais faire l'objet de développements.



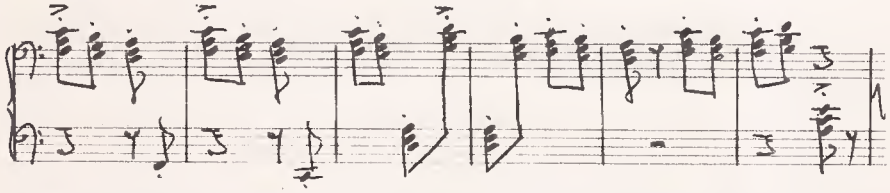
C'est précisément sur ces 4 accords aux instruments à vent suivis d'un coup de grosse caisse, sur un roulement de tambour, que s'ouvre ce *Finale*.

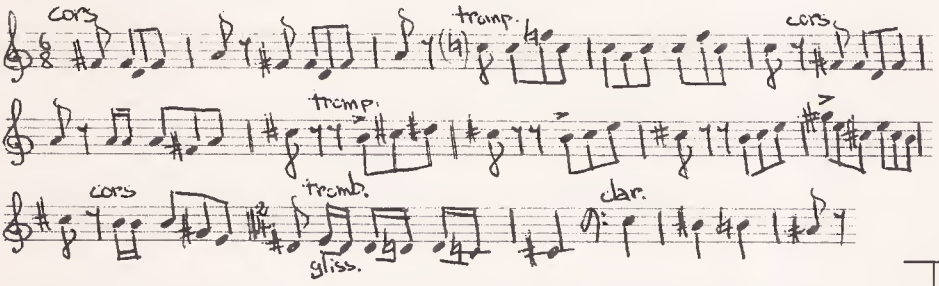
(4) Ambitus: l'étendue recouverte par la mélodie, de la note la plus grave à la note la plus aiguë.
(5) La mesure est à 3/4; 76 à la croche.
(6) Accords de quarte et sixte parallèles.

1re partie: Le piano expose le premier thème (*Ex. A*) ; c'est un vertigineux dessin de doubles croches qui tournent un peu sur elles-mêmes en donnant l'impression d'être emportées dans un mouvement perpétuel. Ce thème restera à la base de toute l'unité du mouvement. Répété par le piano, il est cette fois accompagné d'un contre-chant à l'emporte-pièce de la petite clarinette mib.

A

Une montée chromatique aux Cuivres aboutit au refrain ***R***, toujours souligné par le roulement de la batterie, qui clôt cette première partie.

2e partie: C'est encore au piano qu'il revient de présenter le second thème (*Ex. B*), en *fa* modal (7), sautillant et martelé, caractéristique par ses accents. Celui-ci passe ensuite aux Cordes que viennent renforcer les Bois. Un divertissement malicieux sur la tête du thème ***A*** aux Bois et au piano conduit aux 4 accords du motif ***R***.

B

3e partie: Un claquement sec du fouet introduit les cors, la trompette et le trombone, qui se partagent les trois éléments constitutifs du troisième thème (*Ex. C*). Ce thème très long (mesure à *6/8*) se termine par un glissando du trombone auquel la clarinette fait écho dans le grave. Il est ensuite repris par le piano et le piccolo.

C 

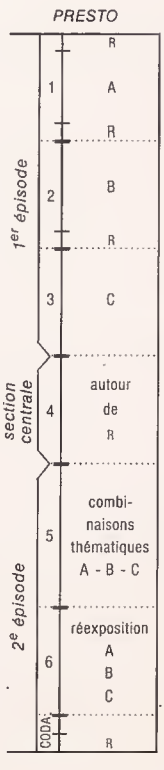
4e partie: La section centrale, qui sert de transition entre l'exposition des trois thèmes et leurs combinaisons prochaines, est conçue comme une espèce de jeu s'organisant autour du motif ***R***, et destiné à le mettre en valeur. En effet, après de brillantes envolées du piano que soutiennent les martèlements rythmiques des accords aux Bois et aux cors, le refrain ***R*** apparaît à deux reprises, scandé au piano par de larges accords des deux mains. Puis, sur un dessin mélodique issu du premier thème (*Ex. A*), le piano s'achemine vers le point culminant du mouvement auquel conduit un saisissant roulement en crescendo de la cymbale, et sur lequel s'achève cette section centrale.

5e partie: Au cours du second épisode, Ravel combine ingénieusement les thèmes ***A***, ***B*** et ***C*** en un contrepoint de plus en plus serré. C'est une cohue joyeuse, d'où émergent tous les éléments thématiques pour se poursuivre ou se chevaucher sur un rythme fiévreux et dans le scintillement des couleurs orchestrales.

La 5e partie, très modulante, se présente en six séquences successives, chaque nouvelle séquence correspondant à une nouvelle tonalité. Partant du grave, différents éléments thématiques s'épanouissent progressivement avec un dynamisme communicatif, pour se laisser griser par des rythmes toujours plus accentués. La tension ne cesse de croître et, avec les entrées successives des thèmes chaque fois avec un nouvel instrument, l'orchestre de plus en plus fourni et les combinaisons de plus en plus serrées créent une sensation de déferlement fantastique.

6e partie: Surgissant de la furie orchestrale, un énergique contre-chant du piano souligne la réexposition du thème ***A*** aux violons. A tour de rôle, le thème ***B*** revient aux Bois, puis le thème ***C*** au piano, soutenu par le tambour.

Coda: Du piano et du basson fuse une montée qui ramène la cellule initiale du thème ***A*** au piano. Dans sa course éperdue, le soliste est bientôt rejoint par l'ensemble de l'orchestre pour laisser éclater fortissimo le motif ***R***, qui ferme le mouvement comme il l'avait ouvert.



(7) Sans *si bémol*.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

IREG - Strasbourg

HISTOIRES NATURELLES
Le Paon - Le Grillon - Le Cygne

Maurice RAVEL
(1875-1937)

Après des essais de jeunesse réussis (*Shéhérazade* en 1903 pour chant et orchestre), Ravel, avide d'expériences et d'innovations, met en musique un texte de Jules Renard, apparemment fort éloigné de toute idée musicale : les *Histoires Naturelles*. L'audace de cette gageure devait d'ailleurs violemment choquer le public d'habitués présents à la première audition, en 1907. On reprocha à Ravel d'avoir écrit « des farces de jardin d'acclimatation » !

LE POEME (1)

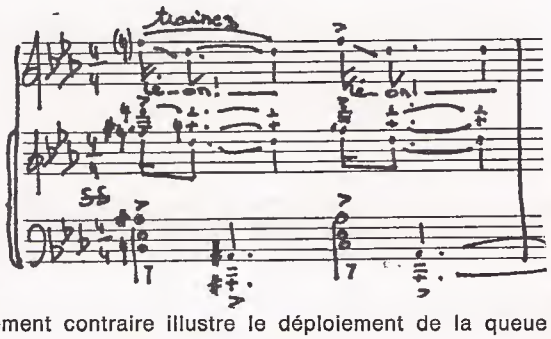
Ces 5 courtes fables, caustiques, ramassées, voire même grinçantes et incisives, avaient été écrites en 1896 par Jules Renard, auteur à l'humour souvent cruel, et créateur de *L'escornifleur* (1852) et de *Poil de Carotte* (1894). Néanmoins l'excès même d'une indéniable sécheresse masque mal, dans ces brefs portraits, une certaine tendresse. Et c'est cette émotion, réelle bien que sous-jacente, qui a été mise en relief par Ravel, qui devait affirmer : « le langage direct et clair, la poésie profonde et cachée des pièces de Jules Renard me sollicitaient depuis longtemps ».

LA MELODIE

La ligne mélodique est ici une sorte de récitatif qui se modèle avec précision sur les accents du langage parlé, de telle manière que la prosodie prenne un ton familier, adapté au style de Jules Renard : « le texte même m'imposait une déclamation particulièrement liée aux inflexions du langage français ». La nouveauté de Ravel consiste en effet à s'inspirer des faibles accentuations toniques de la langue pour calquer très exactement sa ligne mélodique sur l'impératif du texte. De ce fait, l'élision des terminaisons féminines était à l'époque plus que surprenante. A côté de cette prosodie particulière, le piano, très dépendant du texte, « réverbère autour de la voix » et crée l'atmosphère tout en restant concis et exempt de grandiloquence. Pour ce qui est du rythme, l'on reconnaît dans les 5 mélodies la précision et l'exactitude typiques de l'écriture ravelienne. Ici, point de *rubato* incontrôlé ; tout y est mesuré (on notera l'emploi de nombreux changements de mesures, ainsi que la présence de mesures impaires à 5, à 7 temps), et la polyrythmie s'impose d'elle-même par le souci d'une prosodie exacte respectant les accents et les ponctuations irrégulières du texte.

(Notre analyse ne porte que sur les 3 premières pièces des « Histoires Naturelles »)

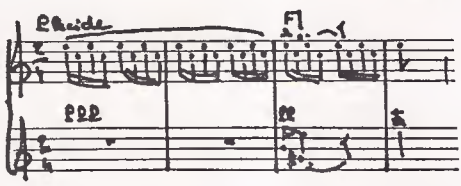
1. LE PAON

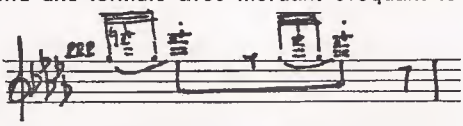
Cette 1re mélodie, sorte de marche nuptiale pompeusement comique, s'ouvre par un prélude en FA majeur dont la basse, en valeurs pointées, décrit la démarche solennelle et pesante de l'animal. A la 8e mesure entre la voix : *« Il va sûrement se marier aujourd'hui »*. La quiétude de la déclamation suit de près les inflexions du texte, certaines trouvailles musicales mettant en valeur l'un ou l'autre mot important. Notons ainsi la quarte ascendante sur le mot *« gala »*, ou l'élan du cri qui souligne le terme *« glorieux »* par un saut d'octave triomphal. Tandis que de majestueux triolets soulignent *« l'allure de prince indien »*, l'accompagnement s'élargit en de grands intervalles entre basse et accords, qui dépeignent la fière allure du noble volatile. A l'apparition des 5 bémols (mes. 21), l'accompagnement, sans quitter son caractère altier, devient plus lyrique, et la mélodie, « expressive », s'anime jusqu'à la constatation prosaïque : *« la fiancée n'arrive pas »*, ponctuée par deux sèches octaves. Nouveau changement d'armure et pédale sur sib (dominante du ton de Mi bémol), pour un crescendo sur les mots : *« il monte au haut du toit et regarde du côté du soleil »*. L'animation va croître jusqu'au trémolo mesuré (triolets de triples croches) qui annonce le « cri diabolique » du paon : *« Léon »* avec son appogiature expressive *ff*, dont Ravel accentue le ridicule par l'indication : « traînez » : 3 brefs accords ascendants commentent la conclusion ironique : *« C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée »*. Puis, sous le regard placide et indifférent des volailles, la marche solennelle reprend. La mesure 44 ramène en SOL majeur les accents de l'introduction, signifiant la vaine comédie du paon insensible au grotesque de sa situation. Après un retour en RE bémol, un double glissando en mouvement contraire illustre le déploiement de la queue

(1) Cf. texte dans « Feuillets des Benjamins » - série 24, n° 3.

MUSIQUE & CULTURE

bariolée *« lourde des yeux qui n'ont pu se détacher d'elle »*. « De grands accords de 5te à vide concluent la pièce, dans un raccourci allusif, évoquant une nouvelle répétition d'une cérémonie qui n'aura jamais lieu. » (D. le Touré - Education Musicale nº 138).

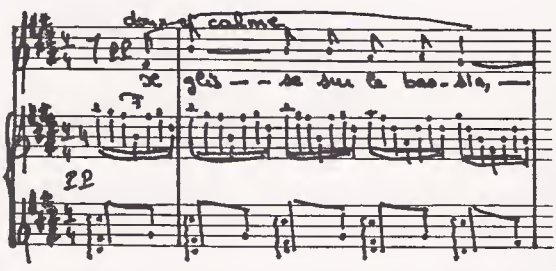
2. LE GRILLON

On trouve dans cette 2e mélodie la justification du surnom « d'horloger suisse » décerné à Ravel, tant les indications y sont précises. Dès la 1re mesure, le décor est planté. Des doubles croches, régulières, auxquelles s'ajoute à la 3e mesure un « coucou » avec sa syncope caractéristique, évoquent la calme ambiance de la campagne et servent de toile de fond à la première phrase qui se déroule librement jusqu'à un ralenti du mouvement (provoqué par une augmentation des valeurs de notes). Sur un sol dièse (dominante du futur ton de RE bémol qui prépare une modulation par enharmonie) apparaît un rythme fréquent chez Ravel : le rythme de habanera,

qui fait une brève apparition de 2 mesures. A la mesure 19, un motif au piano s'installe au-dessus des doubles croches régulières, et accompagne la description des diverses activités ménagères de l'insecte qui *« ratisse ses étroites allées de sable »* ou *« lime la racine de cette grande herbe ... »*. Durant les nombreuses pauses du récit, qui donnent une sensation de silence et d'attente, l'on entend une formule avec mordant évoquant le petit animal. Formule qui grincera d'ailleurs un ton plus haut après la phrase *« il remonte sa minuscule montre »*. Ces activités finies, *« il se repose »*, et l'impression de calme est renforcée par l'absence d'accompagnement et le long point d'orgue qui s'en suit. Après un retour en UT, nous retrouvons le motif du « coucou » tandis que les mots *« Et il écoute : Point d'alarme dehors »* sont prolongés par la résonance d'un accord de 11e. Peu à peu, le crissement du grillon s'affaiblit jusqu'au *pppp* : *« On n'entend plus rien »*, et la mélodie se conclut par l'évocation nocturne du majestueux paysage. Dans cette « coda », contemplative et rêveuse, les larges et lents accords de neuvième qui contrastent avec le menu trottinement du grillon, décrivent gravement les peupliers qui *« se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune »*.



3. LE CYGNE

Très différentes des 2 mélodies précédentes, cette page se caractérise par une atmosphère impressionniste qui rappelle les « brouillards lumineux » des *Jeux d'eau* et de la *Sonatine*. Le cygne glisse lentement sur les eaux limpides, tandis que « les harmonies ... flottent comme de blancs nuages entre ciel et eau » (op. cit.) sur des septolets de doubles croches qui arpègent des accords de septièmes ou de quintes « tout embués de vapeur et de pédales », dans la tonalité de Si majeur. La double pédale, qui s'installe à la basse (mes. 5) renforce ce caractère d'immobilité tranquille, décrite par la mélodie. (On notera le perfectionnisme de Ravel lors de la chute d'octave sur les mots *« et il plonge »*). Mais ces rêveuses harmonies sont brutalement interrompues par une constatation pratique : *« Il n'a rien. Il regarde : les nuages effarouchés ont disparu »* que commentent 5 brefs accords descendants. Tandis que le miroir de l'eau se reforme lentement, l'accompagnement pianistique, plus dense (polyrythmie) amorce sous le chant un retour au calme et la reprise du début. Mais de nouveau ce passage, « très expressif » et lyrique, se brise sur un accord de neuvième majeur *ppp* qui, à l'inverse de la mélodie précédente (où le badinage du grillon se taisait dans la paix nocturne), introduit un persiflage incisif et méchant qui « étrangle les arabesques ondoyantes » (op. cit.) et choque par son prosaïsme. Une rapide cadence (V - I sur un accord de 11e) conclut sur les mots *« il engraisse comme une oie »*.



Discographie :

- J. Herbillon. Paraskivesco - CALIOPE : 1856 - (avec *Don Quichotte à Dulcinée, Epigrammes, Mélodies hébraïques, Rêves, Ronsard à son âme, Sur l'herbe*).
- Kruysen. N. Lee - VALOIS. MC 980 (avec : *Don Quichotte à Dulcinée, Un grand sommeil noir, Mélodies hébraïques, Mélodies populaires grecques, Rêves, Ronsard à son âme, Sainte*).

(2) Cf. fiche analytique « Musique et Culture ».

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction Interdite IREG - Strasbourg

ALBORADA DEL GRACIOSA

Maurice RAVEL (1875-1937)

Place dans la vie et dans l'œuvre de Ravel :

C'est en 1905 que Maurice RAVEL, élève de Gabriel Fauré et déjà titulaire d'un second Grand Prix de Rome obtenu quatre ans plus tôt, se voit refusé au concours préparatoire par un jury « d'une partialité éhontée » où siégeait notamment Massenet. Ce verdict devait susciter l'indignation générale et valoir à l'auteur des *Jeux d'eau* et du *Quatuor en fa* une célébrité justement méritée.

1905, c'est également l'année de sa *Sonatine* et de ses cinq pièces pour piano *(Noctuelles - Oiseaux tristes - Une Barque sur l'Océan - Alborada del Gracioso - La Vallée des Cloches)* réunies sous le titre de *Miroirs*.

Avec l'*Alborada* nous retrouvons le magicien basque et « le plus ensorcelant des sorciers ibériques » qui considérait l'Espagne comme sa « seconde patrie musicale ». Ses œuvres inspirées par l'Espagne : *Rhapsodie espagnole* et *L'Heure espagnole* (1907), *Chanson espagnole* (1910), *Boléro* (1928), *Don Quichotte à Dulcinée* (1932) en sont autant de témoignages.

L'œuvre :

Quatrième pièce des *Miroirs*, l'*Alborada*, dont la première audition eut lieu à la Société Nationale, le 6 janvier 1906, par Ricardo Viñes, a été brillamment orchestrée par l'auteur en 1907 et donnée la première fois dans sa version symphonique en 1919. Cette œuvre dont le titre pourrait se traduire approximativement par *Aubade du Bouffon* (« Gracioso » désignant un personnage bouffon de la comédie espagnole) est une évocation authentique et légèrement humoristique de l'Espagne avec toute sa couleur et son âpreté, avec le crépitement sec des castagnettes, le bourdonnement des guitares, le martèlement des talons.

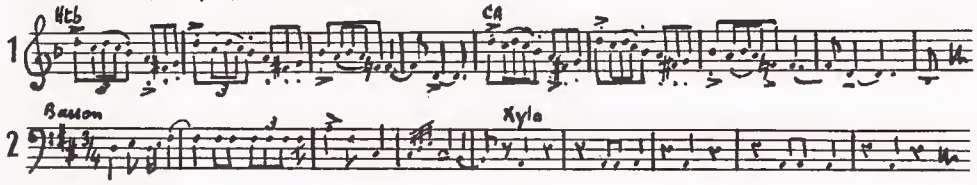
« Tout en se cantonnant dans les limites toujours respectées de la tonalité, l'auteur a recherché une sorte d'acidité harmonique par le procédé d'appogiatures sur les notes réelles, qui confèrent aux agrégats harmoniques une coloration nouvelle et un contour assez incisif. Cette dureté harmonique est soulignée par des rythmes cinglants et un style mélodique volontairement morcelé » (Jean Barraqué).

La partition débute par un rythme de *danse* joué en *pizzicato* par les **cordes,** auquel succède, amené par un léger *glissando* de **harpe,** un motif très rythmé présenté par le **hautbois** et repris par le **cor anglais.** Remarquer l'alternance de ces deux éléments *(Ex. 1)*.

L'épisode central, lent et expressif, est confié au **basson solo :** le bouffon improvise une mélodie dans le style du récitatif, entrecoupée régulièrement d'un dessin rythmique *(Ex. 2)*.

Le troisième et dernier épisode, symétrique au premier, utilise les deux éléments du début pour finir par un tourbillon de sonorités d'une richesse étonnante.

Caractéristiques de l'œuvre :

Si on retrouve dans l'*Alborada* le goût très vif de Ravel pour la batterie (1), en même temps que sa parfaite maîtrise de la technique instrumentale (2), elle révèle aussi ces qualités bien caractéristiques du style ravélien : clarté de détails, recherche des sonorités subtiles et des effets rares, trouvailles harmoniques et rythmiques, élégance de l'écriture, raffinement des timbres, science éblouissante de l'orchestration et mépris pour la grandiloquence et l'étalage sentimental ; ce mépris n'est au demeurant que retenue, pudeur, qui lui est commune avec Rimsky-Korsakov et qui n'exclut nullement la sensibilité. Combien nous préférons au jugement superficiel et hâtif de Stravinsky qualifiant Ravel de « parfait horloger suisse » celui de Léon-Paul Fargue qui connaissait bien le musicien de *Daphnis et Chloé* : « Sous l'enveloppe du musicien épris de netteté et de précision, se cachait un cœur aimant, simple, doux et tourmenté. »

Discographie :

Baudo: CLA (30) 920.207 G.U. (avec *Boléro, Daphnis, Valse*)
Fruhbeck de Burgos : DEC (30) SXC 6.287 G.U. (avec *Pavane* - Falla : *Amour sorcier* - Granados : *Goyescas*).

A. JUNGBLUT

1. Timbales, tambour militaire, cymbales, grosse caisse voisinent avec le tambour de basque, les castagnettes, les crotales, le triangle et le xylophone.
2. tels les **glissandos** étourdissants des flûtes et des harpes dans l'épisode final ; telle, dans la section centrale, l'extrême division des cordes : les premiers violons ainsi que les seconds violons se partagent en six pour jouer des parties différentes.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays.
IREG - Strasbourg

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

Vers 1916, Colette avait écrit un divertissement féerique intitulé initialement *Ballet pour ma fille*. Jacques Rouché, directeur de l'Opéra, à qui elle avait soumis son texte, lui conseilla de s'adresser à Ravel pour la musique.

Celui-ci prit connaissance de l'œuvre en 1917, année de sa démobilisation, et fut séduit par la forme et le ton de simplicité de cette féerie familière dont il exigea cependant des modifications profondes.

« Rarement talents étaient mieux faits pour se conjuguer que ceux de Colette et de Ravel. Même recherche de la phrase harmonieuse et colorée, même souci de la perfection dans la forme et dans l'écriture, même inspiration spontanée, jaillissante, même imagination féerique, même désir de s'évader de la vie vers le pays du rêve. » (W.-L. Landowski)

La composition s'échelonna de 1920 à 1924 et fut même un moment abandonnée. Ravel travaillait lentement, laissait longuement mûrir ses idées musicales qu'il reprenait, fignolait à l'infini et ciselait tel un artisan.

Les exigences du contrat qu'il avait signé avec le directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg, le poussèrent à achever *L'Enfant et les Sortilèges* pour la fin de l'année 1924. Ce sera sa dernière œuvre lyrique. L'année suivante, en mars, cette « fantaisie lyrique en deux parties » paraît pour la première fois à l'Opéra de Monte-Carlo sous la direction de Victor de Sabata et, le 1er février 1926, à l'Opéra-Comique de Paris.

L'ENFANT ET LES SORTILEGES ET RAVEL

« La moralité puérile et familière de ce conte bleu offrait à Ravel une occasion heureuse de retrouver le royaume de la féerie, de se mouvoir et de s'émouvoir dans un monde qui échappe à la tyrannie des passions humaines, de monter sur un théâtre où le drame ne renverse pas moins allègrement l'échelle des valeurs sentimentales que le décor, les lois de la perspective ; où les théières et les libellules sont à la mesure de l'homme ; où les chats parlent d'amour et les écureuils de rédemption ; où la race d'Adam, en revanche, n'est représentée que par un enfant cruel et barbare. » (Roland-Manuel)

Il semble que Ravel se soit adonné au plaisir de mettre sa propre histoire en musique ; « deux thèmes fondamentaux de cette période de sa vie se retrouvent transposés dans l'*Enfant et les Sortilèges* : le désir de se délivrer de la hantise de son infériorité physique, comme celui de se libérer de son attachement à sa mère... L'Enfant, c'est Ravel lui-même qui, ayant eu le courage, une fois, d'essayer de briser les chaînes de sa prison enfantine, s'est heurté aux terribles sortilèges de la vie et s'est derechef réfugié, et pour toujours, dans son univers familier qui sera, plus que jamais son œuvre... » (A. Goléa).

LA MUSIQUE

Comme toutes les œuvres de Ravel, l'*Enfant et les Sortilèges* est ce qu'il y a de plus accompli : « la délicatesse, le raffinement de l'orchestration, la façon dont la musique, dans chaque mesure, transporte véritablement le poème dans le monde de la magie, l'humour mis dans la caractérisation des « personnages », le lyrisme intense de la princesse...

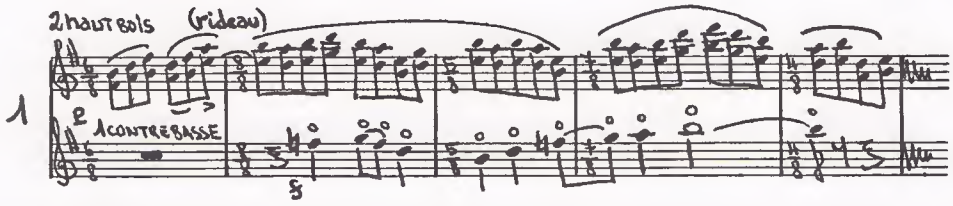
Une admirable liberté règne dans le phrasé musical, et pourtant chaque scène ou presque, obéit à une forme précise, comporte ses cellules mélodiques et ses structures rythmiques fondamentales, travaillées, ouvragées, variées, développées avec un art à la fois rigoureux et raffiné. La musique transfigure certes chaque mot du poème, mais laisse aussi à chaque mot son intelligibilité... » (A. Goléa).

L'orchestre voit sa composition normale renforcée par une petite clarinette *mi bémol*, un contrebasson, une petite timbale en *ré*, un tam-tam, un fouet, une crécelle, une râpe à fromage, un wood-block, un éoliphone, des crotales, une flûte à coulisse, un xylophone, un célesta, une harpe et un piano à défaut de luthéal.

oOo

ANALYSE

PREMIER TABLEAU

• Le prélude est d'une sobriété et d'une souplesse rythmique (alternance de mesures à 8/8, 5/8, 7/8, 4/8, 3/8, 9/8, 6/8) qui n'est pas sans rappeler celui de l'*Heure espagnole.* Deux **hautbois** dessinent une phrase contrapuntique en quartes et en quintes sous laquelle la **contrebasse** va faire entendre un motif très ravélien alors que le rideau se lève sur une salle basse d'une ancienne demeure normande.

La pièce est garnie de grands fauteuils houssés, d'une haute horloge en bois à cadran fleuri, d'une tenture représentant une bergerie avec ses petits personnages. Une cage ronde à écureuil est pendue près de la fenêtre. A proximité de la cheminée à hotte où brûle un feu paisible, le chat ronronne à l'unisson avec la bouilloire. C'est l'après-midi.

• L'Enfant est assis devant un devoir commencé ; une intense paresse le gagne sournoisement et il se gratte la tête en chantonnant à mi-voix. Dans un récitatif très libre, qui débute, dès la 23e mesure, il exprime les sentiments de révolte que lui inspirent la molle tiédeur du foyer et la monotonie d'une existence trop douillette : *« J'ai pas envie de faire ma page ; j'ai envie d'aller me promener . . . »*

• Voici que Maman paraît avec le goûter, s'enquiert de son devoir et lui reproche sa paresse. Pour toute réponse, l'Enfant lui tire une langue agressive. Le mouvement s'anime, alors que Maman énonce la sanction que mérite cette effronterie, rouvre la porte et se retire ; une quarte descendante aux **clarinettes** — expression du sentiment maternel — provoque un instant de tendre émotion.

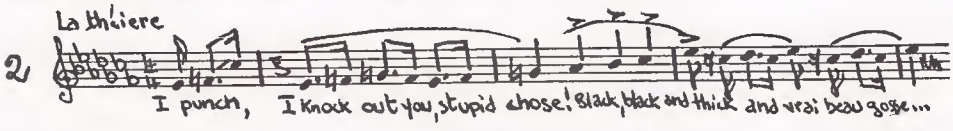
• Loin de se repentir et de méditer sur sa faute, l'Enfant est pris d'une violente crise de rage et d'une frénésie de perversité. Il trépigne et crie à pleins poumons : *« Ça m'est égal ! Ça m'est égal ! »* sur des triolets de croches chromatiques descendantes.

L'orchestre se déchaîne sur des rythmes vigoureux accompagnés par les traits du **piano ;** la tension dramatique est à son paroxisme. Véritable petit démon, l'Enfant balaie d'un revers de la main tasse et théière qui se brisent en mille morceaux, blesse le petit écureuil de sa plume de fer, tire la queue du chat, renverse d'un coup de pied la bouilloire, lacère la tenture, démolit la grande horloge, détruit cahiers et livres et, saoul de dévastation, tombe essoufflé entre les bras du grand fauteuil.

• Le climat mouvementé et explosif auquel participe tout l'orchestre dans un puissant *double forte* s'apaise soudain et l'on n'entend plus que le grognement du **contrebasson** qui exprime en notes sèches le mécontentement du fauteuil dont, ô surprise !, « les bras s'écartent, le siège se dérobe et, clopinant lourdement comme un énorme crapaud, s'éloigne . . ., s'en va saluer une petite bergère Louis XV qu'il emmène avec lui pour une danse compassée et grotesque. » Ce duo est dansé sur un rythme assez marqué avec des accords très colorés dans l'accompagnement du **piano.** Banc, canapé, pouf, chaise de paille se joignent à eux et répètent en chœur : *« Plus de l'Enfant ! ».*

• Puis c'est au tour de l'horloge de s'avancer, privée de son balancier, et de se plaindre par de vigoureux accords plaqués et de singuliers accents rythmiques dans la partie vocale.

• La théière anglaise et la tasse chinoise, elles aussi, échangent douloureusement leurs impressions, la première en langue anglaise, la deuxième dans un chinois plus que fantaisiste ; c'est un véritable fox-trot d'une belle veine mélodique et d'une orchestration toute en finesse à laquelle participe le **célesta** avec de malicieuses septièmes majeures. L'influence du jazz est très accusée dans cet épisode. Ravel avait lui-même déclaré qu'il avait délibérément écrit cette œuvre dans le style de l'opérette américaine.



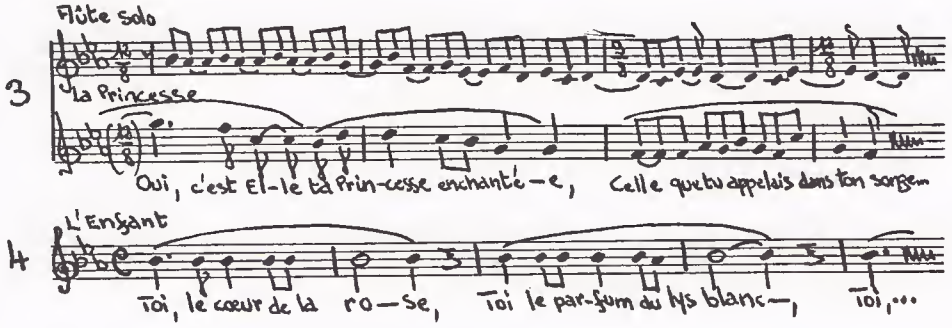
Tandis que la théière et la tasse disparaissent en dansant, un long point d'orgue précède une belle phrase chantante accompagnée seulement par le **célesta** s'attardant sur une formule du fox-trot : l'enfant atterré commence à se repentir de son crime lèse-objets.

• **Contrebasses, piano** et **luthéal** (1) font entendre une suite d'accords lents et sombres composés de deux notes séparées par un intervalle de quarte ; le jour tombe, l'heure est inquiétante pour un petit, et l'Enfant « frissonne de peur et de solitude ». Il cherche asile auprès du feu ; mais celui-ci, révolté lui aussi, « crache au visage de l'Enfant une fusée étincelante ». De fulgurants arpèges sonnent au **piano** sur les trémolos prolongés des **cordes**, de **l'éoliphone** (2), d'une **cymbale** et d'une tenue de la **clarinette basse** en *crescendos* successifs interrompus soudain par un *double piano.* Un étourdissant *glissando* au piano introduit un passage rythmé, composé d'accords joyeusement piqués : *« Je réchauffe les bons, je brûle les méchants ! »* Un moment, le feu poursuit son discours par d'amusantes vocalises, sans aucun accompagnement musical.

Puis il s'élance vers l'Enfant pour accomplir sa mission purificatrice ; la cendre tente de l'étouffer et il s'ensuit un joyeux combat qui se déroule sur les rythmes souples des sextolets et des doubles croches.

« Au moment où il cesse de briller, l'ombre envahit la chambre, le crépuscule est venu, il étoile déjà la vitre, et la couleur du ciel présage le lever de la pleine lune ».

• C'est au tour des petits personnages qui figuraient sur la tenture déchirée de se mettre en mouvement. Ce chœur très touchant est accompagné par des pipeaux champêtres et des tambourins. La musique naïve et dépouillée de tout artifice d'écriture est admirable par sa simplicité et son pouvoir suggestif. Le ballet des pâtres et des pastoures est ponctué par le rythme obsédant de la **petite timbale en** *ré.*

• Quand ils s'en vont, l'enfant est étendu à terre et pleure en silence. Un des feuillets du livre sur lequel il est couché se soulève pour laisser paraître une « Princesse adorable, à la chevelure d'or, qui étire ses bras chargés de joyaux ». Les harmonieuses triples croches de la **harpe** soulignent la beauté de cette apparition. L'air de la Princesse, accompagné par une seule **flûte,** témoigne du don exceptionnel de mélodiste de Ravel et de sa science orchestrale. « Mais une force invisible aspire la princesse qui disparaît sous terre. » Dans un *andante* très doux, formé d'accords harmonieux, l'Enfant laisse éclater sa douleur. Mais la révolte est loin de s'être apaisée.

• Les livres de classe vont eux aussi manifester leur mécontentement ; c'est la scène de l'« arithmétique ». Le mouvement s'anime ; le **piano,** puis les **cordes** en *pizzicato* marquent un rythme à deux temps. L'arithmétique est personnifiée par « un petit vieillard tenant un livre de bois qui claque en mesure, marchant à tout petits pas dansés et récitant des bribes de problèmes ». Dans cet épisode d'un humour très fin, Ravel met en œuvre diverses expériences orchestrales intéressantes.

Entraîné dans l'étourdissante ronde des multiples et des sous-multiples du mètre, l'enfant, suffoqué, tombe évanoui au plus fort de la danse et sa chute est accompagnée d'une vigoureuse gamme chromatique descendante s'éteignant peu à peu pour se terminer en un long point d'orgue.

SECOND TABLEAU

• La lune éclaire la pièce. Le chat noir s'étire, bâille et fait sa toilette. L'enfant se relève péniblement... et suit les joyeux ébats de l'animal. Une chatte blanche paraît dans le jardin et le chat interrompt son jeu...

• Un curieux jeu de scène nous transporte dans le jardin éclairé par la lune, à la suite du chat et de l'Enfant. Il est ainsi décrit par Colette : « Des arbres, des fleurs, une toute petite mare verte, un gros tronc vêtu de lierre. Musique d'insectes, de rainettes, de crapauds, de rires de chouettes, de murmures de brise, et de rossignols. »

---

1. **Luthéal :** appelé piano-luthéal.
2. **Eoliphone :** sorte de machine imitant le vent.

L'Enfant regarde les deux chats se poursuivre en folâtrant avant de miauler leur *duo d'amour.* Cette scène fit l'objet du litige des critiques musicaux qui reprochaient à Ravel de s'adonner à la musique imitative. Seul A. Honegger avait assuré la défense du duo des chats » : « Naturellement, Ravel ne s'est pas amusé à imiter les miaulements des chats ; mais il s'en est servi pour établir une ligne mélodique qui s'en inspire . . . »

C'est à la suite d'un curieux effet de *glissando* de la **flûte à coulisse** (3) que nous découvrons ce monde nocturne, cher à l'auteur, habité de présences secrètes et développant les mille bruits furtifs de la création.

• Sur de longs accords harmonieux, voici qu'après un petit concert d'oiseaux (**petite flûte**), on perçoit le charmant chœur des rainettes, et l'Enfant chante sa joie de retrouver ce lieu qui lui est cher. Mais là aussi ses victimes se plaignent ; les arbres gémissent et lui reprochent les coups de couteau qui les ont entamés.

• Libellules et sphinx viennent danser une joyeuse valse lente américaine au rythme léger et nuancé. Un rossignol chante, soutenu par la **petite flûte** ; l'Enfant se souvient de la libellule qu'il a cruellement épinglée au mur, alors que la chauve-souris vient réclamer sa compagne tuée par le jeune malfaisant.

• Voici maintenant les rainettes qui émergent les unes après les autres de la mare, se regroupent et entament une danse ponctuée par les *pizzicati* des cordes.

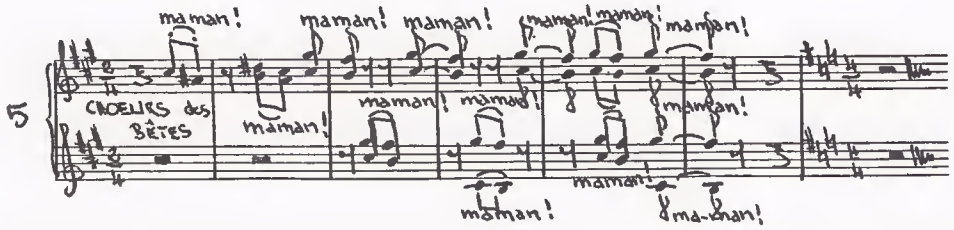
L'écureuil qu'il avait emprisonné puis blessé dans sa cage, met les rainettes en garde contre l'Enfant et se plaint amèrement de sa conduite coupable.

• Cet épisode conduit à un moment de sensibilité par la transition qui mène à la valse lente dont l'enharmonie délicieuse, la veine mélodique si chaleureuse et le jeu magnifique des **violons,** en fait une des plus belles pages de Ravel ; tous les animaux s'enlacent et le jardin n'est plus qu'un « paradis de tendresse et de joie animale ».

L'Enfant, accablé, pousse un cri de détresse : *« Ils s'aiment . . . Ils m'oublient . . . Je suis seul . . . Maman . . . ! »*

A ce cri, toutes les bêtes se dressent ; les unes fuient, les autres se précipitent menaçantes auprès de l'Enfant pour leur vengeance. Tout l'orchestre participe à ce violent déchaînement de colère. Au cours de la bousculade un petit écureuil blessé vient choir à côté de l'Enfant avec un cri aigu. Les bêtes, honteuses, entourent de loin l'écureuil qu'elles ont meurtri, tandis que l'Enfant, arrachant un ruban à son cou, panse la patte blessée, puis retombe épuisé.

Après un long point d'orgue, les animaux, émus par la spontanéité de ce geste secourable, cherchent à soigner à leur tour l'Enfant qui, blessé lui aussi, saigne. *« Il a pansé la plaie . . . »* Soulevant l'Enfant pâle et inerte, ils l'emportent pas à pas vers sa maison.

• Se souvenant de l'avoir entendu appeler « maman », le chœur des bêtes tente à son tour d'imiter le mot sauveteur, le suprême appel au secours : *« Maman ! maman ! . . . »* C'est un des épisodes les plus émouvants de l'œuvre.

• Une lumière paraît aux fenêtres et le chœur final, dans un *andante* d'une admirable pureté d'inspiration, s'élève, puissant, dans une ambiance presque religieuse, exaltant la bonté de l'Enfant devenu désormais sage.

• Sur la tendre harmonie des **cordes,** l'Enfant, tendant les bras vers celle qui va le secourir, lance un dernier appel dans un accent plein d'émotion : *« Maman ! »*

oOo

Discographie

— Maazel, Orch. Nat. ORTF, DGG (30 cm) 138.675 G.U.

3. **Flûte à coulisse :** sifflet à coulisse.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

La boutique fantasque (1919)
ballet
Fêtes romaines (Poème sy.)

Ottorino RESPIGHI
(1879-1936)

CIRCONSTANCES DE COMPOSITION

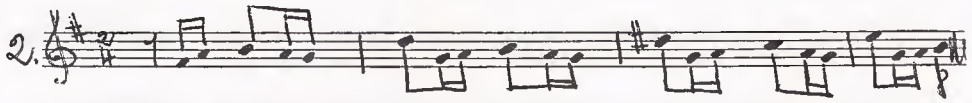
Au lendemain de la première guerre mondiale, Diaghilev demanda à Respighi d'orchestrer des pièces pour piano de Rossini pour en faire une partition de ballet. Léonide Massine, qui en imagina la chorégraphie, s'inspira d'une vieille histoire allemande dont l'action se déroule dans une boutique de jouets enchantés. L'œuvre fut montée en 1919 à Londres, en même temps que *Le Tricorne* de Manuel de Falla, dans un décor d'André Derain, et reçut un accueil chaleureux.

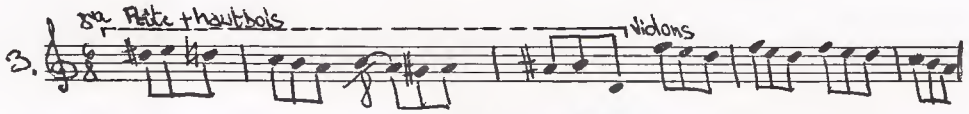
ANALYSE

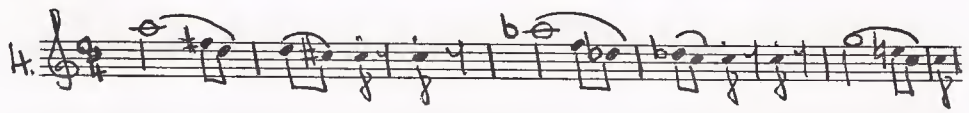
L'introduction du ballet est une **Ouverture** *tempo di Marcia* qui monte sourdement des basses des cordes en *pizzicato* pour aboutir au thème martial (*Ex. 1*) évoquant la parade des automates derrière le rideau baissé. La marche confiée *pianissimo* aux *pizzicati* des cordes et aux bois passe à l'orchestre d'abord doucement, puis dans la nuance *fortissimo,* avant de s'estomper pour faire place, au lever du rideau, à un *Allegretto* à deux thèmes, d'une grande douceur : la boutique s'éveille lentement à la vie.

1.

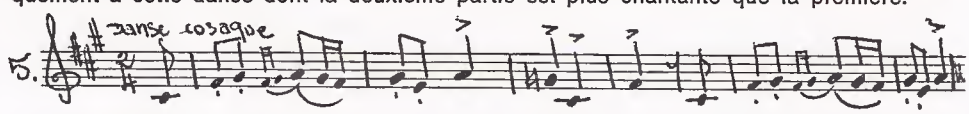
Le patron accueille ses clients qui sont de toutes les nationalités : anglaise, américaine, russe... Sur un motif vif et animé (*Ex. 2*), il présente ses poupées mécaniques. Ces présentations servent de prétexte à une succession de danses dont la « gaieté un peu folle, l'espièglerie et le babillage léger mais sans fadeur, font pétiller cette musique comme champagne en flûtes » (Jean Hamon).

2.

Voici d'abord une **Tarentelle** (6/8), joyeuse et rapide (*Ex. 3*), dansée par deux poupées italiennes au son du tambour de basque, du triangle et des castagnettes.

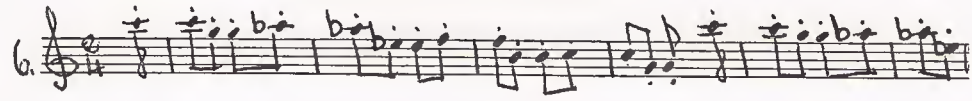
3.

Un passage intermédiaire vif à 3/4 annonce la **Mazurka**, au rythme accentué, interrompue par une séquence plus calme (*Ex. 4*) et plus légère, bien que reprise avec force par les bois et les cordes. Cette mazurka qui, dans le ballet, est le seul souvenir des intentions premières de Diaghilev d'en faire un jeu de cartes, est confiée à quatre rois et reines.

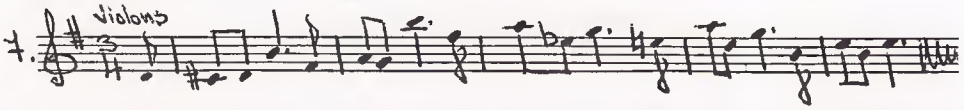
4. 

De nouveaux intermèdes dansés, tantôt vifs, tantôt lents, précèdent la **Danse cosaque**, rude et bien marquée comme il se doit (*Ex. 5*). Cuivres et percussion participent énergiquement à cette danse dont la deuxième partie est plus chantante que la première.

5. 

Un *Allegretto* et un *Vivace*, pleins de charme, prétexte à un divertissement entre deux caniches, permettent aux visiteurs d'attendre le clou de cette parade d'automates : l'éblouissante démonstration d'un **French can-can** par un couple de Paris (*Ex. 6*). Le succès et l'enthousiasme sont tels que chaque client voudrait acquérir les poupées parisiennes. Parmi les plus acharnés, une famille russe et une famille américaine. Après force discussions, on convient que la première prendra la femme, la seconde, l'homme.

6.

On devine le désespoir des poupées, dont les sentiments sont traduits avec beaucoup de tristesse par un *Andantino mosso* (voix expressive des violons sur quelques arpèges de la harpe, suivie de la flûte, du hautbois, de la clarinette et à nouveau de la flûte).

Entre-temps, la nuit est tombée, la boutique a fermé ses volets. L'horloge sonne dix heures. C'est l'heure où les poupées sortent. Elles se réunissent autour de leurs malheureux compagnons et dansent une **Valse** mélancolique (*Ex. 7*) dont la tendresse est soulignée par les cordes en sourdine. Les cuivres ne participent pas à ce numéro.

Un nouvel interlude *Allegretto moderato* confié aux *pizzicati* des cordes auxquelles fait suite une intervention en doubles croches de la clarinette, nous plonge progressivement dans la nostalgie de la nuit avec un *Nocturne* où le cor en sourdine répond à une plainte du violoncelle solo. Les autres instruments se joignent à eux pour faire de ce *Nocturne* une des plus belles pages de la partition.

La nuit a porté conseil. Les petits automates parisiens ont déserté leur boîte et les poupées sont décidées à les défendre à tout prix. Lorsque, le lendemain, Russes et Américains viennent chercher leur paquet, c'est la révolte générale qui chassera les acheteurs et protègera la fuite des deux amoureux. Un **Galop** endiablé et une conclusion brillante illustrent admirablement ce dernier tableau du ballet de Respighi.

O

UN POEME SYMPHONIQUE DE RESPIGHI : *LES FETES ROMAINES*

Ce poème symphonique est un exemple frappant de l'éclat singulier et de l'étonnante richesse de la palette orchestrale de Respighi. Après lui, « seuls un Stravinsky ou un Bartok sauront égaler cette magie d'une orchestration où tous les timbres délivrent la plénitude de leur substance, et, loin de se nuire mutuellement, brillent sans cesse de leurs oppositions ou de leurs fusions » (O. Alain).

L'orchestre est particulièrement fourni, puisque nous y trouvons, outre les instruments habituels, trois buccins, une mandoline, un orgue et deux pianos.

L'œuvre, dont le compositeur a lui-même rédigé l'argument, ainsi qu'il l'a fait pour les poèmes précédents, comprend quatre mouvements :

CIRCENSES (Les jeux du Cirque) : « Le ciel est menaçant au-dessus du Cirque Maxime, mais le peuple est en fête : Ave, Nero ! Les portes de fer s'entr'ouvrent, et un chant religieux monte dans l'air et se mêle au rugissement des bêtes féroces. La foule ondule et frémit : impassible, le chant des martyrs se répand, domine, puis est submergé par le tumulte. »

LE JUBILE : « Les pèlerins avancent péniblement sur la longue route, en priant. Finalement, du sommet du Monte Mario, apparaît aux yeux ardents, aux âmes haletantes, la ville sainte : Rome ! Rome ! Un hymne de joie éclate, auquel répond le son des cloches de toutes les églises. »

FETE D'OCTOBRE : Saison des vendanges et des plaisirs champêtres. « Dans les *castelli* enguirlandés de pampres : échos de chasse, tintements de grelots, chansons d'amour. Puis, dans le soir tiède une sérénade romantique ».

L'EPIPHANIE : « Place Navona, la nuit de l'Epiphanie. Un rythme caractéristique de trompettes domine la clameur frénétique : de ce flot bruyant émergent de temps à autres des motifs rustiques, des cadences de *saltarello*, les sons d'un orgue de Barbarie, l'appel du crieur, le chant rauque de l'ivrogne, et le fier refrain dans lequel s'étale l'âme populaire : Faites place, nous sommes Romains ! »

« Musique sans problèmes, certes, mais authentique paysage méditerranéen, où les répercussions infinies de la lumière transfigurent l'aridité du cadre naturel. »

Discographie :

- Solti (avec *Apprenti sorcier*) DEC (30) SDD 109
- Benzi (avec Rossini : *Ouverture*) PHI (30) 6500.111
- Ansermet (avec *Boléro* et *Apprenti*) ECL (30) ECS 529

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays.

LES FONTAINES DE ROME

Poème symphonique

Ottorino Respighi
(1879-1936)

LA VIE

Ottorino Respighi est né le 9 juillet 1879 à Bologne. Issu d'une famille de musiciens, il commence à travailler le violon et le piano sous la direction de son père. A l'âge de douze ans, il entre au « Liceo Musicale » de Bologne où il travaille le violon avec Frederico Sarti, le contrepoint et la fugue avec Dall Olio et la composition avec G. Martucci. Mais insatisfait de la formation pourtant solide qu'il a acquise, passionné par les problèmes d'orchestration et par la musique ancienne, il part pour la Russie. En 1900, il fait partie de l'Orchestre du Théâtre de Saint-Pétersbourg où il sera d'abord altiste puis premier violon.

Là, il a la chance d'être l'élève de Rimsky-Korsakov, le seul parmi les disciples de celui-ci à ne pas être russe. Puis il part pour Berlin où il travaille avec Max Bruch. De 1903 à 1908, il fait partie du quatuor Mugellini. En 1905, il représente à Bologne *Re Enzo*, opéra-comique en trois actes, suivi en 1910 d'une tragédie lyrique *Sémiramis*.

En 1913, il revient en Italie après avoir parcouru l'Europe et n'ignorant rien de la musique allemande (Richard Strauss), russe et française (Debussy, Ravel) de son époque. La même année, il est nommé professeur de composition au Lycée Royal Sainte-Cécile de Rome. Trois ans plus tard, il compose les *Fontaines de Rome*, poème symphonique qui donne déjà une idée exacte de son talent comme sa *Symphonie Dramatique* (1915), considérée comme sa première œuvre significative. Parallèlement à des œuvres de musique de chambre, il écrit en 1920 un opéra, d'après la pièce de G. Hauptmann, *la Cloche engloutie*, un ballet, *la Boutique Fantasque* sur des thèmes de Rossini réorchestrés, et termine son opéra *Belphagor*.

A partir de 1923, il assure la direction du Conservatoire de Rome, jusqu'en 1925. Il sera plus tard titulaire du cours supérieur de composition à l'Académie Sainte-Cécile. Puis il se démet de ses fonctions pour se consacrer à la composition et à la direction de l'orchestre. Il termine son cycle de poèmes symphoniques avec les *Pins de Rome* (1924), les *Fêtes Romaines* (1928), les *Vitraux d'églises* (1927), le *Tryptique boticellien* (1927). En 1932, année où il achève son oratorio *Marie l'Egyptienne*, il est nommé « Academico d'Italia ».

En 1933, suite au Festival International du « Mai Musical », il participe au Congrès International de Musique à Florence aux côtés de Darius Milhaud, de Richard Strauss, de Bela Bartok, d'Albert Roussel, d'Alban Berg, de Kodaly et de Florent Schmitt. Durant les trois dernières années de sa vie, il compose un opéra, *Fiamma* et le *Concerto a cinque pour piano et orchestre de chambre* ... Il meurt le 18 avril 1936 à Rome.

LE MUSICIEN

Si les musiciens italiens contemporains se sont difficilement libérés des solides traditions de l'opéra où ils puisaient le meilleur de leur production, c'est en grande partie à Respighi qu'ils le doivent.

Sa vaste culture, acquise au cours de ses séjours à Saint-Pétersbourg près de Rimsky-Korsakov, à Berlin près de Max Bruch, et son goût de la musique ancienne, l'ont en effet préservé du vérisme décadent, de ses facilités et de son attendrissement romantique et lui ont permis, par son succès, de faire ressusciter toute une branche morte de l'art musical de son pays, le domaine de la musique symphonique. En effet, ses poèmes symphoniques révèlent des dons descriptifs et un talent de coloriste auxquels le public s'est montré sensible. Ce « premier symphoniste au pays de l'opéra », suivant la formule de Kurt Pahlen, « a cherché à renouer avec les plus hautes traditions musicales de son pays ... C'est un néo-classique, malgré son goût romantique des modes archaïques et du modernisme de sa palette orchestrale » (R. de Candé).

Si Respighi n'a pas fait école, il n'en est pas moins un *maître*. Sa fécondité, sa souplesse d'imagination musicale originale et novatrice, sa recherche d'une expression, mesurée et équilibrée, l'exceptionnalité de son génie, ont toujours sauvegardé son indépendance.

« La virtuosité de son écriture d'orchestre, le goût d'un coloris éclatant, l'amour sensuel des timbres et l'emploi de moyens stylistiques et expressifs plus imagés et plus délicats », ont marqué la musique italienne de son époque et son rôle historique reste des plus remarquables.

Respighi fut incontestablement la plus grande personnalité de la musique italienne de son temps.

LES FONTAINES DE ROME

C'est dans le besoin de traduire en musique la profonde impression qu'exerça sur lui la capitale italienne qu'il faut chercher l'origine de ses poèmes symphoniques, colorés et pittoresques, consacrés à Rome.

Les Fontaines de Rome ne sont donc pas nées d'un programme littéraire ; il ne s'agit pas non plus d'une simple description des plus belles fontaines de Rome ; *l'auteur,* lisons-nous en tête de la partition, *a eu l'intention d'exprimer les sensations et les visions que lui ont inspirées quatre fontaines de Rome à l'heure où leur caractère est le plus en harmonie avec le paysage, et où leur beauté apparaît la plus suggestive.*

1. **La Fontaine de Valle Giulia à l'aube :** *Elle évoque un paysage pastoral : des troupeaux de moutons passent et se perdent dans la brume fraîche et humide d'une aube romaine.*

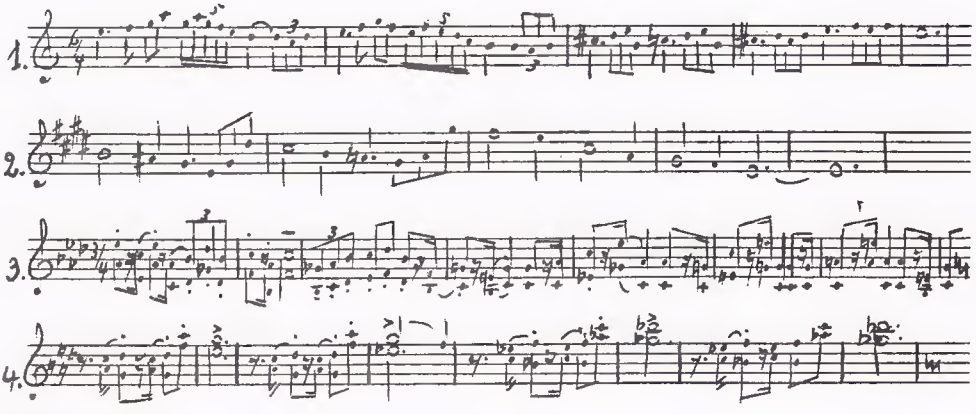
Les **bois,** soutenus par le frémissement délicat des **cordes** en sourdine, traduisent avec infiniment de poésie la naissance de l'aube. Un premier thème (*Ex. 1*) exposé *piano* par le **hautbois** passe à la **clarinette,** retourne au **hautbois** avant d'être redit par la **petite flûte** et le **basson** réunis. Il s'efface bientôt devant le chant expressif (*Ex.* 2) du **hautbois** et d'un **violoncelle solo,** éclairé par des accords réguliers et cristallins du **célesta** et des **flûtes.** La **clarinette** le répétera dans le grave. La conclusion reprend le thème du début confié à la **flûte** et prolongé successivement par le **hautbois** et la **clarinette.**

2. **La Fontaine du Triton au matin :** *Une forte et insistante fanfare de cors sur des trilles de tout l'orchestre commence la seconde partie. C'est comme un joyeux appel auquel accourent en foule naïades et tritons se poursuivant dans une danse effrénée entre les jets d'eau.*

A un quadruple appel des **cors** répond chaque fois une brève séquence toute bruissante de sonorités tintinnabulantes (**piccolo, carillon, piano, violons, triangle, cymbales**). Puis sur les appels de fanfares qui se poursuivent obstinément jusqu'à la fin, apparaissent deux thèmes gais et animés : le 1er, *allegretto,* aux **flûtes,** à la **clarinette** et aux **harpes** (*Ex. 3*), le 2e, *piu vivo,* aux **flûtes, hautbois** et **célesta** (*Ex. 4*). Pour conclure, les ébats des tritons et des naïades s'amenuisent progressivement et s'arrêtent.

3. **La Fontaine de Trévi à midi :** *Un thème solennel chante au-dessus des grondements de l'orchestre. C'est la fontaine de Trévi en plein midi. Passant des bois aux cuivres, le thème atteint une sonorité triomphante. Les fanfares éclatent et sur la radieuse étendue d'eau passe le char de Neptune traîné par des chevaux marins, et suivi d'un cortège de tritons et de sirènes. Le cortège s'éloigne pendant qu'on entend encore les fanfares au loin.*

Cette extériorisation tumultueuse d'images aquatiques se passe de tout commentaire. On ne peut qu'admirer la richesse et la somptuosité de l'orchestration tour à tour éblouissante et délicatement nuancée. Des appels des **cors** conduisent au tableau final.

4. **La Fontaine de la Villa Médicis au soleil couchant :** *Cette quatrième partie s'annonce par un thème mélancolique* (à la **flûte** et au **cor anglais**) *qui s'élève sur un doux clapotement de l'eau* (**harpes** et **célesta**). *C'est l'heure nostalgique du couchant. L'air est tout vibrant des sons de cloches, de gazouillements d'oiseaux, de bruissements de feuilles et tout s'éteint doucement dans le silence de la nuit.*

Discographie:

KARAJAN - *Orch. Phil. Berlin* - DG 2531.055
DORATI - *Orch. Symph. Minnéapolis* - Phi 6538.021

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG
Tous droits réservés pour tous pays. IREG - Strasbourg

SHÉHÉRAZADE (1888)

Suite symphonique

Partition : Ed. Eulenburg

Nicolas RIMSKI-KORSAKOV
(1844 - 1908)

Au cours des années 1887 - 88, Rimski-Korsakov compose trois oeuvres marquantes qu'il considère comme des "études pour l'orchestre" : le *Capriccio espagnol, Shéhérazade, La Grande Pâque russe.*

Shéhérazade, terminée en juillet 1888, est une suite symphonique en quatre mouvements, d'après les *Contes des Mille et Une Nuits,* ainsi que l'indique le texte publié en tête de la partition.
Cependant, pour le compositeur, l'argument littéraire est destiné à situer la couleur de l'oeuvre, à suggérer un décor, mais en aucune manière à décrire une action précise ou à suivre étroitement le fil d'une narration. Rimski s'en est d'ailleurs expliqué lui-même : «On aurait tort de rechercher dans ma suite symphonique des leitmotive liés à une idée littéraire ou poétique, à telle ou telle image précise. (...) En composant *Shéhérazade,* je ne voulais, par ces indications, qu'orienter quelque peu la fantaisie de l'auditeur du côté où s'était dirigée ma propre fantaisie. (...) Ainsi, développant d'une façon tout à fait libre les données musicales prises pour base de mon oeuvre, j'avais en vue de composer une suite en quatre parties, intimement liées par des thèmes et des motifs communs, mais se présentant comme un kaléidoscope d'images fabuleuses de caractère oriental.» Et il ajoute, pour justifier les sous-titres qui avaient été publiés (que nous avons fait figurer en tête de chaque mouvement ainsi que le veut la tradition) et qu'il voulait supprimer par la suite pour éviter de se voir attribuer un programme trop précis : «Je voulais que l'auditeur crût entendre un récit oriental et non pas quatre morceaux composés sur les mêmes thèmes et joués l'un après l'autre...»

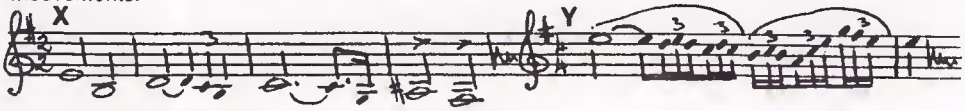
De même que le *Capriccio espagnol, Shéhérazade* est une composition représentative de la personnalité musicale d'un Rimski-Korskov en pleine possession de sa palette orchestrale, ainsi qu'en témoignent l'originalité (pour l'époque) et la somptuosité de son orchestration.
L'instrumentation est la suivante : Quintette à cordes, plus harpe - Bois par 2 - Cuivres en nombre : 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones et 1 tuba - timbales, tambour, caisse claire, cymbales, triangle, tambour de basque.

I - Premier mouvement : *"La Mer et le vaisseau de Sindbad"*

Dans l'introduction qui ouvre le premier mouvement, Rimski-Korsakov nous met en présence des deux personnages principaux, la séduisante Shéhérazade narrant au terrible Sultan ses contes merveilleux. Ceux-ci sont évoqués musicalement par deux thèmes, de nature et de caractère foncièrement opposés, qui nourrissent l'ensemble des développements ultérieurs.

Introduction

- Le thème du Sultan (Ex. X) est exposé d'entrée en *mi* mineur aux Cordes, clarinettes, bassons, trombones et tuba, dans un *Largo e maestoso ;* c'est un thème grave, puissant et impérieux, de caractère brutal et pesant.
- Une brève séquence de transition, en rondes avec point d'orgue, conduite par les flûtes, semble débuter le récit par le traditionnel "Il était une fois...", et introduit un mouvement *Lento.*
- S'élève alors le thème de Shéhérazade (Ex. Y), longue phrase rêveuse, gracieuse et caressante, chantée avec infiniment d'expression par le violon solo dans son registre aigu, et soutenue par les accords de harpe. Cette mélopée est très orientale par ses inflexions, particulièrement par son souple rythme de triolets. Véritable cadence soliste, elle sera donnée pratiquement à découvert, avec beaucoup de liberté de mouvement (dans l'esprit d'un récitatif) à chacune de ses apparitions, mais donnera également lieu à divers développements orchestraux, notamment dans les deux premiers mouvements.

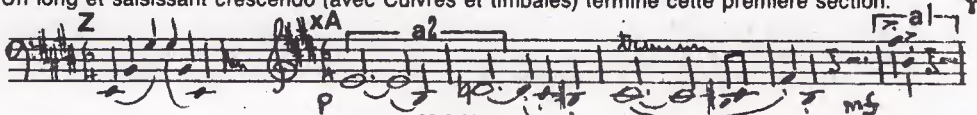


Allegro non troppo (à *6/4*)

- Puis commence un mouvement *Allegro non troppo* en plusieurs sections qui s'appuie sur le troisième élément sonore du décor, le motif de la mer (Ex. Z), une mer tranquille et bleue ainsi que le suggère le dessin ondoyant et fluide des violoncelles et des altos sur un rythme berceur à *6/4.*

1ère section

- A ce motif d'accompagnement (Z) se superpose le thème du Sultan, adouci, assoupli et développé mélodiquement (Ex. xA). Il est étroitement associé à l'idée de la mer. Remarquons les deux notes détachées et marquées qui, à la fin du thème, sont reprises non en écho, mais avec plus de force, et nous font penser aux vagues venant battre les flancs du navire (cf. cellule a1).
- Le dessin ondulant de la mer (Z) progresse par tons, et se fait à chaque fois plus véhément. La ligne mélodique (xA), d'abord confiée aux violons et aux clarinettes, est très modulante et progresse par périodes successives. Les rythmes se resserrent, la sonorité s'amplifie peu à peu, l'orchestration s'étoffe ; clarinettes et bassons se joignent aux Cordes, puis à leur tour les flûtes.
- Un long et saisissant crescendo (avec Cuivres et timbales) termine cette première section.



MUSIQUE & CULTURE

2e section

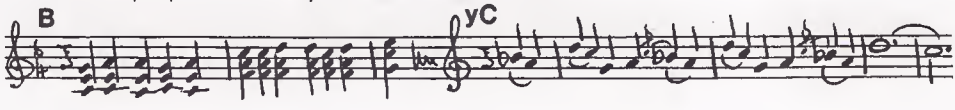
- Soudain l'agitation s'estompe et laisse place à une séquence apaisée et tranquille, construite sur un motif ascendant en accords confié aux Bois (Ex. B), s'appuyant sur une pédale d'*ut*.
- Sur cette mer sereine et féérique, la tête du thème du Sultan (Ex. xA cellule a2), chantée avec douceur par le cor, dialogue à présent avec un nouveau motif issu du thème de Shéhérazade et joué successivement par la flûte, le hautbois, la clarinette (Ex. yC).
- Puis, sur le même rythme berceur à *6/4*, le thème de Shéhérazade (Ex. Y) réapparaît au violon solo comme pour nous rappeler la présence de la belle Princesse en train de raconter ses contes.
- L'orchestre entier s'empare un moment de la seconde partie de ce thème et, avec impétuosité, développe ses triolets sur le dessin berceur des violoncelles et des altos (cf. Z). C'est un passage très modulant, s'appuyant sur des accords brillants des cors.
- Par bribes, voici que s'élèvent des appels tendus reprenant, dans le grave, le thème du Sultan (X) aux bassons, trombones et tuba, avec des trilles menaçants aux flûtes, piccolo et clarinettes.

3e section

- Le thème du Sultan (X), habilement combiné à l'arpège final de la vocalise de Shéhérazade (Y), constitue un nouvel élément thématique qui s'impose avec force à tout l'orchestre. Bientôt il se superpose au thème du Sultan (X) clamé dans sa présentation initiale par les clarinettes et les trompettes.
- Ce passage imposant, d'une prenante intensité expressive, se termine par une nouvelle apparition du passage harmonique tranquille (ex. B) ; le thème de Shéhérazade vient apporter l'apaisement.

4e section

- S'instaure alors à nouveau un dialogue entre la tête du thème du Sultan (Ex. xA cellule a2) au violoncelle solo et le motif de Shéhérazade transformé (Ex. yC) à la clarinette, au hautbois, puis à la flûte.
- La vocalise authentique de Shéhérazade (Y) s'élève au violon solo, puis donne matière à un dernier et brillant développement sur les triolets de sa deuxième partie. Bientôt la voix menaçante du Sultan (X) s'élève à nouveau en valeurs plus courtes, plus pressées, puis en valeurs réelles aux bassons, aux trombones et au tuba.
- Elle finit par s'apaiser dans l'aigu à la flûte, au hautbois, puis aux 1ers violons et ramène pour la troisième fois le motif harmonique B sur lequel s'exhale sereinement la souple vocalise de Shéhérazade (Y) à la clarinette solo. Le Sultan ravi semble subjugué par le charme de la Princesse et de ses récits, et le premier tableau s'achève dans la plus grande douceur, sur les accords des Bois et des cors que ponctuent les pizzicati discrets des Cordes.



II - Deuxième mouvement : *"L'histoire du Prince Kalender"*

Avec la cadence du violon solo accompagné par la harpe, nous retrouvons Shéhérazade renouant le fil de ses récits. Le mouvement qui s'ouvre alors est en trois parties.

1ère partie - Andantino *(à 3/8)*

La première partie est entièrement centrée sur un thème d'essence populaire (Ex. yD), répété sur un tempo de plus en plus emporté et dans une orchestration s'élargissant au fil d'un long et progressif crescendo qui nous entraîne dans le tourbillon d'une page fraîche et entraînante, haute en couleurs.

- Doux et expressif, caractéristique par ses accentuations déplacées, ce thème (yD) est d'abord présenté par le basson, puis par le hautbois. Il est repris ensuite par les violons avec plus de grâce et d'allant, sur un rythme plus serré, avant d'éclater avec force et vivacité à tous les Bois et aux cors sur des ponctuations toniques des Cordes en pizzicato et des timbales.
- La vocalise chantée par le hautbois en réponse à l'interrogation du violoncelle, puis le thème du Sultan (X) esquissé sourdement aux basses en pizzicato, débouchent sur un Allegro molto.

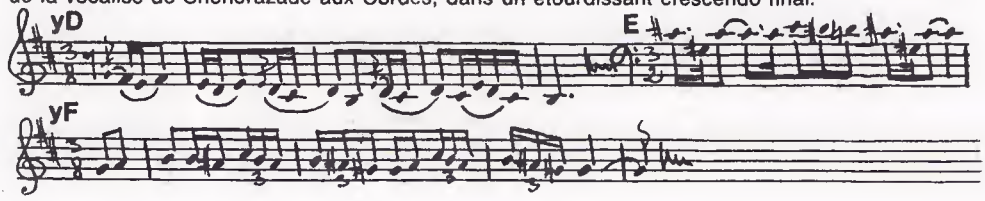
2e partie - Allegro molto

- L'*Allegro molto* s'ouvre par les appels claironnants et martiaux des trombones, auxquels répondent les trompettes bouchées (Ex. E). Au fil d'une page très contrastée et colorée, ces appels (E) vont retentir nombre de fois, renforcés par des trémolos tendus des Cordes.
- Peu à peu, ils gagnent l'orchestre tout entier qui s'empare de ce dessin rythmique avec frénésie.
- Cet épisode épique est subitement interrompu par une triple répétition à la clarinette solo de la vocalise de Shéhérazade (Y), à laquelle l'accompagnement répété des Cordes en pizzicato confère un caractère typiquement oriental.
- L'appel martial (Ex. E) reprend sur le même rythme de marche guerrière et se développe dans un *Vivace scherzando* qui exploite toute la richesse rythmique du motif (E), et offre à Rimski l'occasion de laisser libre cours à son imagination sonore et de déployer ses géniales qualités de coloriste raffiné ; dans une atmosphère de magie et de métamorphoses continuelles, s'entrelacent motifs éclatés trépidants, menaces sombres (cf. X), monstrueuses fanfares (cf. E), harmonies précieuses et rares...
- Nouvelle interruption, lorsque la vocalise de Shéhérazade (Y) réapparaît trois fois au basson solo.

3e partie - Allegro molto e animato

- S'ensuit une animation renouvelée à laquelle participe le thème de danse populaire initial (Ex. yD), entouré avec volubilité de la vocalise (Y) aux Cordes. Celle-ci s'impose aux Bois ; son déroulement est entrecoupé de points d'orgue expressifs.
- Puis le thème populaire (Ex. yD) reprend le dessus, nous entraînant de plus belle dans un mouvement de danse fortement scandé, se développant dans des orchestrations aux couleurs changeantes.
- Pour conclure, le thème de Shéhérazade prend encore un aspect nouveau lorsqu'il s'affirme au cor (Ex. yF) alors que s'effacent au violon puis au violoncelle les dernières bribes du motif de la danse

(yD). Il est fragmenté ensuite dans un mouvement de plus en plus animé, alors que le thème du Sultan (X) revient à la basse, très adouci, et sert de soutien à la dernière et puissante affirmation de la vocalise de Shéhérazade aux Cordes, dans un étourdissant crescendo final.



III - Troisième mouvement : *"Le jeune Prince et la jeune Princesse".*

Le troisième mouvement, *Andantino quasi allegretto,* est une ballade amoureuse avec, en guise d'intermède, une sorte de danse orientale. Il se présente en trois volets.

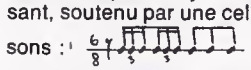
1er volet

- Le thème, en *sol* majeur, est exposé d'entrée par les Cordes (Ex. yG) ; c'est une longue phrase au rythme berceur de barcarolle (mesure à *6/8*), interrompue par des traits rêveurs à la clarinette. S'inscrivant elle aussi dans la filiation du thème de Shéhérazade (Y), cette mélodie, tendre et expressive, est teintée de couleur orientale avec la petite variante en doubles croches dont s'orne la deuxième partie de la phrase (cf. yG, cellule gl) et les gammes fluides et glissantes intercalées à la clarinette.
- Les violoncelles reprennent le thème (yG) à la dominante doublés successivement par le hautbois, le cor anglais et la clarinette, laissant les traits éthérés à la flûte.
- Le thème -selon un procédé cher à Rimski- est repris une troisième fois, avec de nouvelles variations de la couleur orchestrale et de la trame rythmique, et avec modulations.

2e volet

- Le volet central débute par un battement rythmique installé par le tambour. Sur ce rythme, apparaît à la clarinette solo sur un second motif, en *si* bémol, assez semblable au premier mais contrastant par son caractère gracieux, enjoué, dans l'esprit d'une danse orientale (Ex. yH).
- A chacune de ses reprises, ce motif (yH) est de plus en plus richement orné et accompagné de formules rythmiques toujours renouvelées, faisant notamment appel à de nombreux instruments à percussion (tambour de basque, triangle, cymbales, timbales), à la harpe et aux cuivres. Il circule à différents pupitres de l'orchestre, paré d'orchestrations variées et généreuses.

3e volet

- Le thème initial de barcarolle (yG) revient en *sol* majeur dans toute la douceur expressive des Cordes.
- Sa réexposition est momentanément interrompue par la vocalise au violon solo de Shéhérazade (Y). Puis, sur les traits du violon solo prolongeant sa cadence, le hautbois puis le cor anglais amorcent le thème de la barcarolle (yG), auquel se mêlent des réminiscences du thème de Shéhérazade. Celui-ci finit par s'imposer à tout l'orchestre, et, après les gammes fluides des flûtes et des clarinettes soutenues par les glissandi de la harpe, il est répété par le cor solo sur les accords des bassons.
- Annoncée par les rythmes de la timbale, voici la réexposition du second thème (yH), animé et dansant, soutenu par une cellule rythmique caractéristique que répètent en ostinato les cors et les bassons : 

  Après un exaltant crescendo, le ton s'apaise et, sur une longue pédale de dominante (*ré*), le motif se fait plus chantant et rêveur, tandis que l'ostinato rythmique se perd à la timbale.
- Le premier thème (yG), modifié, revient alors par bribes dans la tonalité principale de *sol* majeur. Il se dilue finalement dans les dessins en triolets évoquant la vocalise de Shéhérazade.

IV - Quatrième mouvement :
"Fête à Bagdad - La Mer - Le Navire se brise sur les rochers magnétiques"

Le mouvement final, dans lequel on retrouve la griserie sonore et l'extraordinaire "invention pour l'orchestre" du *Capriccio Espagnol,* apparaît comme une grandiose récapitulation de l'oeuvre tout entière. En effet, Rimski y procède à une ingénieuse exploitation de ses thèmes, reprenant ceux des mouvements précédents, les regroupant et les combinant, les exaltant, avec une imagination et une verve inépuisables, un étonnant sens du rythme, un maniement magistral des masses sonores et des couleurs orchestrales. Dans ce final, introduction et coda encadrent deux parties principales.

Introduction

- L'introduction, nous met à nouveau en présence du Sultan et de Shéhérazade. Le thème du premier (X), tout aussi brutal et emporté qu'au début du 1er mouvement, est modifié rythmiquement (il est présenté ici à *6/8*) ; la vocalise de la seconde (Y), toujours confiée au violon solo, s'enrichit de doubles et de triples croches.
- Le thème du Sultan (X) revient impérieusement à la charge dans un *Allegro* frénétique, et la belle Princesse de lui répondre par une vocalise encore plus ornée et charmeuse que la précédente.

1ère partie

- Débute alors un *Vivo* fougueux au rythme trépidant donné par les altos :

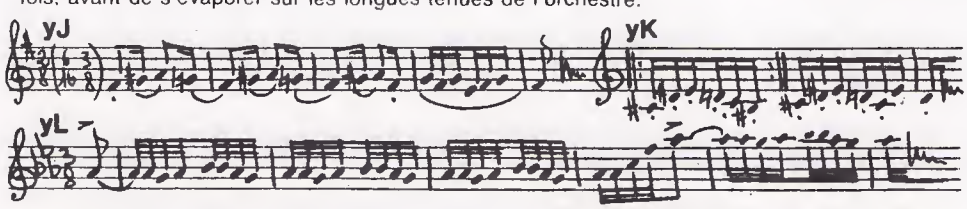
- Un nouveau thème, issu de celui de Shéhérazade (Y) apparaît à la flûte (Ex. yJ). Il passe ensuite aux violons, alors que le cor s'empare de l'accompagnement rythmique (r), puis à tous les Bois et aux violons. La trame rythmique, à laquelle la percussion apporte constamment des couleurs changeantes, se prolonge toute seule aux Cuivres et conduit à la reprise d'un dessin mélodique dans le 2e mouvement (à la suite du thème yD) pour introduire la vocalise de Shéhérazade.
- Le second thème exploité dans ce final n'est autre que le motif de danse populaire du 3e mouvement (Ex. yH). Il est présenté ici par la flûte et la clarinette dans la claire tonalité de *la* majeur, avec un accompagnement orchestral très léger et limpide, de nature essentiellement rythmique, généré par l'ostinato rythmique (r) que déroulent les bassons et le tambour de basque.
  Survient une modulation en *ré bémol*, et les mêmes éléments sont repris avec un souffle plus lyrique.
- Après une nouvelle modulation, le rythme à *6/16* devient régulier et déroule, en mouvement perpétuel, un fragment (Ex. yK) de la vocalise de Shéhérazade (Y). Ce dessin, en doubles croches détachées aux violons, se mue en une phase très liée lorsqu'il passe à la clarinette solo.
  Peu à peu, ce fragment (yK) se développe à tout l'orchestre, alors que les Cuivres jettent par bribes la tête du thème populaire dansant (yH). La tension gagne en intensité ; l'orchestration est claire et efficace, les rythmes se font nerveux et incisifs, la percussion joue un rôle important.
- Voilà que, dans le grave, s'esquisse avec force le thème du Sultan (X), se mêlant à des fragments de celui de Shéhérazade.
- Puis le vif rythme de danse qui a débuté le mouvement essaie de se rétablir ; le thème initial (yJ) réapparaît brièvement, de même que le thème de danse populaire (yH).
  Les appels guerriers du 2e mouvement (Ex. E) retentissent aux clarinettes et à la trompette ; le cor répond en écho. Ils sont ensuite repris par les violons, alors que sur sa trame rythmique retrouvée (r), le premier thème (yJ) finit par s'imposer, se développant avec ampleur à tout l'orchestre.
- Cette page rutilante et contrastée est coupée par une ferme variante du thème de Shéhérazade (yL).
- Puis, le thème de danse populaire (yH) réapparaît en *ut*, dans un climat plus apaisé, où seule la trompette solo persiste dans l'agitation des doubles et triples croches de l'ostinato rythmique, agitation qui finit par gagner tout l'orchestre.
- La frénésie de la danse se prolonge, se précipite, et, dans un mouvement plus serré et tourbillonnant (*Più stretto*), le premier thème (yJ) revient à présent dans le grave. Il est répété au fil d'une progression par demi-tons tandis que, par intermittence, les trompettes lui superposent l'appel guerrier (Ex. E) avec une puissance accrue qu'accentuent les battements de tambour. La tension se fait de plus en plus prenante dans un déferlement de rythmes exaltés et un déploiement orchestral des plus grisant .

2e partie

- Cet épisode aboutit à un *Allegro non troppo* débordant de couleurs, retrouvant le rythme balancé (à *6/4*) de la mer (cf. Z), sur lequel s'affirme avec une majesté imposante le thème du Sultan (X), clamé par la voix impérieuse des trombones, et la réponse des Bois qui lui combine le fragment terminal de la vocalise de Shéhérazade (Y). Les deux thèmes principaux de l'oeuvre semblent se fondre l'un dans l'autre pour ne plus en former qu'un seul, symbolisant ainsi la victoire de la douceur, de la patience et de l'intelligence de Shéhérazade sur les sentiments hostiles et cruels du Sultan.
- Les trompettes et les cors reprennent avec vigueur redoublée le thème du Sultan (X) sur les dessins chromatiques des Bois, dans un contexte bien oriental (traits de la harpe, trilles du triangle).

Coda

- La coda est amorcée par une vertigineuse descente chromatique des violons. L'appel guerrier (E) qui réapparaît sur un rythme modifié aux clarinettes et aux trompettes semble avoir perdu quelque peu son caractère de méchanceté belliqueuse, et il s'estompe progressivement.
- La séquence suivante ramène la paisible évocation de la mer avec les motifs xA et Z, dans le ton initial de *mi* majeur, suivis du thème harmonique B, alors que se dessinent à la clarinette les triolets évoquant Shéhérazade. Puis le violon solo chante la vocalise de la Princesse avec un caractère plus enjôleur que jamais ; elle s'élève triomphalement dans l'extrême aigu.
- Le thème du Sultan (X) lui répond sur un ton adouci et bienveillant dans le grave des violoncelles et des contrebasses, soumis par la voix sereine de Shéhérazade qui s'épanouit dans l'aigu (*mi* harmonique tenu au violon solo). La séquence transitoire conduite par les flûtes, qui, dans l'introduction du premier mouvement a introduit le thème de Shéhérazade, semble ici annoncer la fin du conte, une fin heureuse, ainsi que le laisse entendre la douce voix de la Princesse (Y) s'élevant une ultime fois, avant de s'évaporer sur les longues tenues de l'orchestre.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. 88 31 03 22
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

CONCERTO D'ARANJUEZ
pour guitare

Joaquin RODRIGO
(né en 1902)

NOTES BIOGRAPHIQUES : *JOAQUIN RODRIGO*

La renaissance de la musique espagnole au XXe siècle peut se résumer en quatre noms : Albeniz, Granados, de Falla et Turina, auxquels vient s'ajouter celui « d'un des plus grands compositeurs de l'Espagne moderne, qui a pris une importance internationale » (W. Starkie) : Joaquin Rodrigo.

Joaquin Rodrigo est né à quelques kilomètres au nord de Valence, le 22 novembre 1902. Bien qu'atteint de cécité dès l'âge de trois ans, il fait de brillantes études scolaires et témoigne d'un talent musical précoce. Tout comme Albeniz, de Falla et Turina, il se rend, en 1927, à Paris où il travaille la composition avec Paul Dukas dont il est un des élèves préférés.

En 1933, revenu en Espagne, il reçoit une bourse d'études qui lui permet de poursuivre sa formation, encore à Paris, avec Maurice Emmanuel et André Pirro. Trois ans après, quand éclate la guerre civile, il retourne dans son pays natal et s'installe par la suite à Madrid où il compose son *Concerto héroïque* pour piano.

L'année suivante, en 1940, il donne en première audition le fameux *Concerto d'Aranjuez,* qui est accueilli avec enthousiasme et assure la célébrité à son auteur. Suivent les *Canciones* sur des textes castillans (1941), le *Concerto d'Eté* pour violon (1941), un *Capriccio* pour violon en hommage à Sarasate, *Ausencias de Dulcinea* (Absences de Dulcinie) à l'occasion du quatrième centenaire de la naissance de Cervantes (1947), un *Concerto pour violoncelle* (1949), *Fantaisie pour un gentilhomme* pour guitare et orchestre (1959), le *Concerto andalou* pour quatre guitares et orchestre (1967).

Depuis, Rodrigo a été nommé professeur d'histoire de la musique à l'Université de Madrid.

ANALYSE : *LE CONCERTO D'ARANJUEZ*

C'est pour limiter le recours massif aux transcriptions, réalisées à partir d'œuvres pour le luth, la vihuela et le piano, qu'Andrés SEGOVIA s'adressa aux compositeurs de sa génération et les encouragea à écrire pour lui. Après M. DE FALLA, J. TURINA, M. PONCE, Joaquin RODRIGO répondit à cet appel par son fameux *Concerto d'Aranjuez,* la *Fantaisie pour un gentilhomme* et d'autres pièces pour guitare seule. Le prodigieux succès de son concerto eut pour effet immédiat de redonner un regain de popularité à un instrument encore mal connu.

La première eut lieu à Madrid le 11 décembre 1940 avec le concours du célèbre guitariste, et souleva l'enthousiasme du public et de la critique.

Le concerto évoque les fêtes galantes de la cour du château d'*Aranjuez,* qui était à l'époque « le Versailles » des rois d'Espagne. Cette ancienne résidence, située à une cinquantaine de kilomètres au sud de Madrid, avait été bâtie sur l'ordre de Philippe II, fils de Charles-Quint, au XVIe siècle. La somptueuse demeure castillane, était entourée de magnifiques jardins (dessinés en 1746 par le Français BOUTELOU) agrémentés de nombreuses fontaines et jets d'eau.

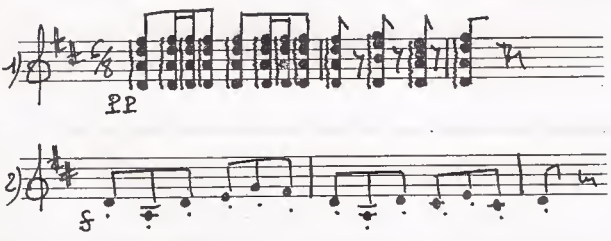
L'inspiration de RODRIGO a voulu exprimer ici, sans programme défini, un moment de la vie à *Aranjuez* à la fin du XVIIIe siècle. Cette musique baroque — ressentie par un musicien du XXe — peut nous faire d'ailleurs penser aux *Danses et airs anciens* de RESPIGHI.

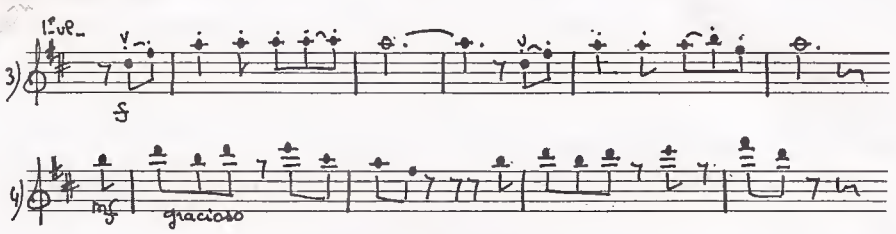
ORCHESTRATION

L'orchestre qui fait face à la guitare solo est relativement important : piccolo, flûtes, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et les cordes.

Premier mouvement

Le 1er mouvement du *Concerto d'Aranjuez* — de forme classique — est un *fandango* (*). L'exposition néanmoins présente une particularité : le tutti orchestral qui ouvre en principe un concerto est ici remplacé par un bref prélude dans lequel la guitare, soutenue par une pédale de tonique des contrebasses exécute un motif orné ou 1er thème, très rythmique sur l'accord de RE majeur *(ex. 1).* Ce motif en 6/8, qui alterne avec le 3/4 caractéristique des danses de la Renaissance, croît en intensité puis cède la place à un autre motif, plus énergique, qui tourne autour de la note principale RE *(ex. 2),* avant de se résoudre sur une

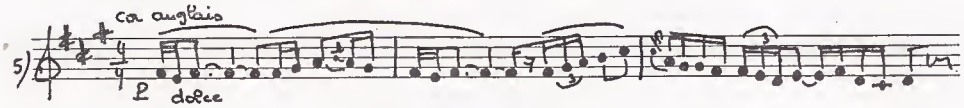
rapide gamme descendante, qui aboutit à une reprise du prélude par les cordes, *pianissimo.* Toujours sur cette même pédale de tonique, un second motif aux 1ers violons, à l'unisson des hautbois *(ex. 3)* se fait entendre, alerte et rythmique, accompagné et suivi par les deux motifs de l'exposition *(ex. 1 et 2)* présentés cette fois par l'orchestre.

Autre singularité de ce mouvement, le deuxième thème est ici présenté en RE majeur *(ex. 4)* avant de moduler subitement en LA majeur et de se terminer en la mineur. C'est dans cette même tonalité que débute la partie centrale, de caractère très « espagnol » par ses nombreuses broderies. Le développement décrit une ambiance de fête nocturne, où alternent les ballets de la cour avec les farandoles des courtisans. Après une cadence à la tonique, une courte coda, bâtie sur les motifs de l'introduction, termine le mouvement initial.



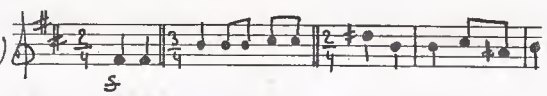
Deuxième mouvement

Ce célèbre *Adagio* se compose de 5 sections, thématiquement reliées entre elles. C'est un *nocturne,* pathétique et amoureux, qui fait dialoguer la guitare et les instruments solistes de l'orchestre. A travers ce mélancolique mouvement, c'est toute « l'Espagne romantique, à la fois débridée, distinguée et fière » (Rémi JACOBS) qui nous apparaît.

Le mouvement s'ouvre sur des arpèges de la guitare au-dessus desquels s'élève la voix nostalgique du cor anglais dans une longue phrase en si mineur *(ex. 5).* La guitare lui répond en reprenant la même mélodie sous une forme plus ornée (mélismes et accords brisés), soutenue par des *pizzicati pianissimo* des cordes. Cette même phrase sera ensuite reprise par le cor anglais, suivi de la guitare, une quarte plus haut. Peu à peu l'orchestre s'étoffe et l'on reconnaît des bribes du thème qui passent d'un instrument à l'autre, souvent interrompues par des grands passages ornés à la guitare.

Puis c'est la reprise du thème dans la tonalité de mi mineur, par la guitare solo, à laquelle répond le hautbois, et l'on entend pour la première fois depuis le début du second mouvement un *forte* dans l'orchestre, avant la très longue cadence du soliste. Survient ensuite, comme une glorieuse délivrance, la 3e grande réexposition du thème, en fa dièse mineur, par tout l'orchestre. Et le mouvement se termine par un *pianissimo* en Si majeur.

Troisième mouvement

Le dernier mouvement, en forme de danse de cour, est un petit chef-d'œuvre de grâce et de légèreté, qui évoque les scènes champêtres qui se déroulaient près de la fameuse résidence des Bourbons d'Espagne.

Le thème unique de *l'allegro gentile* est présenté par la guitare solo dans la tonalité de Si majeur *(ex. 6)* et se développe sur un rythme particulier, en une sorte de rondo classique. Les différentes reprises du thème, en RE majeur, SOL majeur, LA et enfin RE majeur, seront séparées par de brèves sections composées de motifs rythmiques.

Une guirlande rapide et soudaine de la guitare, achève l'œuvre *pianissimo* et *pizzicato.*

(*) *Fandango :* « danse andalouse connue depuis le XVIIe, de tempo assez lent, à 6/8 et qui prit plus tard un caractère plus allant dans le rythme... La vogue de cette danse fut grande et rapide (MOZART, ALBENIZ, RIMSKY-KORSAKOV, GRANADOS, HALFFTER...) » - (Encyclopédie de la musique - Ed. Fasquelle).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

CONCERTO D'ARANJUEZ
pour guitare

Joaquin RODRIGO
(né en 1902)

NOTES BIOGRAPHIQUES : *JOAQUIN RODRIGO*

La renaissance de la musique espagnole au XXe siècle peut se résumer en quatre noms : Albeniz, Granados, de Falla et Turina, auxquels vient s'ajouter celui « d'un des plus grands compositeurs de l'Espagne moderne, qui a pris une importance internationale » (W. Starkie) : Joaquin Rodrigo.

Joaquin Rodrigo est né à quelques kilomètres au nord de Valence, le 22 novembre 1902. Bien qu'atteint de cécité dès l'âge de trois ans, il fait de brillantes études scolaires et témoigne d'un talent musical précoce. Tout comme Albeniz, de Falla et Turina, il se rend, en 1927, à Paris où il travaille la composition avec Paul Dukas dont il est un des élèves préférés.

En 1933, revenu en Espagne, il reçoit une bourse d'études qui lui permet de poursuivre sa formation, encore à Paris, avec Maurice Emmanuel et André Pirro. Trois ans après, quand éclate la guerre civile, il retourne dans son pays natal et s'installe par la suite à Madrid où il compose son *Concerto héroïque* pour piano.

L'année suivante, en 1940, il donne en première audition le fameux *Concerto d'Aranjuez,* qui est accueilli avec enthousiasme et assure la célébrité à son auteur. Suivent les *Canciones* sur des textes castillans (1941), le *Concerto d'Eté* pour violon (1941), un *Capriccio* pour violon en hommage à Sarasate, *Ausencias de Dulcinea* (Absences de Dulcinie) à l'occasion du quatrième centenaire de la naissance de Cervantes (1947), un *Concerto pour violoncelle* (1949), *Fantaisie pour un gentilhomme* pour guitare et orchestre (1959), le *Concerto andalou* pour quatre guitares et orchestre (1967).

Depuis, Rodrigo a été nommé professeur d'histoire de la musique à l'Université de Madrid.

ANALYSE : *LE CONCERTO D'ARANJUEZ*

C'est pour limiter le recours massif aux transcriptions, réalisées à partir d'œuvres pour le luth, la vihuela et le piano, qu'Andrés SEGOVIA s'adressa aux compositeurs de sa génération et les encouragea à écrire pour lui. Après M. DE FALLA, J. TURINA, M. PONCE, Joaquin RODRIGO répondit à cet appel par son fameux *Concerto d'Aranjuez,* la *Fantaisie pour un gentilhomme* et d'autres pièces pour guitare seule. Le prodigieux succès de son concerto eut pour effet immédiat de redonner un regain de popularité à un instrument encore mal connu.

La première eut lieu à Madrid le 11 décembre 1940 avec le concours du célèbre guitariste, et souleva l'enthousiasme du public et de la critique.

Le concerto évoque les fêtes galantes de la cour du château d'*Aranjuez,* qui était à l'époque « le Versailles » des rois d'Espagne. Cette ancienne résidence, située à une cinquantaine de kilomètres au sud de Madrid, avait été bâtie sur l'ordre de Philippe II, fils de Charles-Quint, au XVIe siècle. La somptueuse demeure castillane, était entourée de magnifiques jardins (dessinés en 1746 par le Français BOUTELOU) agrémentés de nombreuses fontaines et jets d'eau.

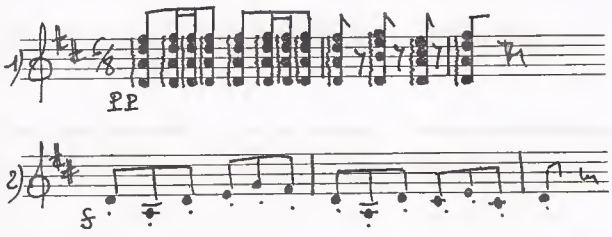
L'inspiration de RODRIGO a voulu exprimer ici, sans programme défini, un moment de la vie à *Aranjuez* à la fin du XVIIIe siècle. Cette musique baroque — ressentie par un musicien du XXe — peut nous faire d'ailleurs penser aux *Danses et airs anciens* de RESPIGHI.

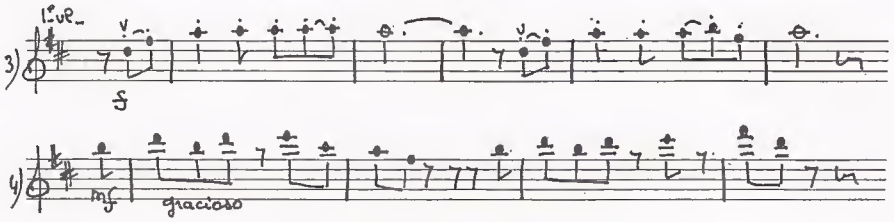
ORCHESTRATION

L'orchestre qui fait face à la guitare solo est relativement important : piccolo, flûtes, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et les cordes.

Premier mouvement

Le 1er mouvement du *Concerto d'Aranjuez* — de forme classique — est un *fandango* (*). L'exposition néanmoins présente une particularité : le tutti orchestral qui ouvre en principe un concerto est ici remplacé par un bref prélude dans lequel la guitare, soutenue par une pédale de tonique des contrebasses exécute un motif orné ou 1er thème, très rythmique sur l'accord de RE majeur *(ex. 1).* Ce motif en 6/8, qui alterne avec le 3/4 caractéristique des danses de la Renaissance, croît en intensité puis cède la place à un autre motif, plus énergique, qui tourne autour de la note principale RE *(ex. 2),* avant de se résoudre sur une

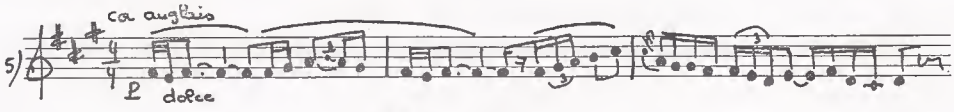
rapide gamme descendante, qui aboutit à une reprise du prélude par les cordes, *pianissimo*. Toujours sur cette même pédale de tonique, un second motif aux 1ers violons, à l'unisson des hautbois *(ex. 3)* se fait entendre, alerte et rythmique, accompagné et suivi par les deux motifs de l'exposition *(ex. 1 et 2)* présentés cette fois par l'orchestre.

Autre singularité de ce mouvement, le deuxième thème est ici présenté en RE majeur *(ex. 4)* avant de moduler subitement en LA majeur et de se terminer en la mineur. C'est dans cette même tonalité que débute la partie centrale, de caractère très « espagnol » par ses nombreuses broderies. Le développement décrit une ambiance de fête nocturne, où alternent les ballets de la cour avec les farandoles des courtisans. Après une cadence à la tonique, une courte coda, bâtie sur les motifs de l'introduction, termine le mouvement initial.



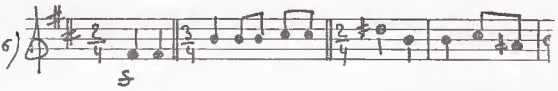
Deuxième mouvement

Ce célèbre *Adagio* se compose de 5 sections, thématiquement reliées entre elles. C'est un *nocturne,* pathétique et amoureux, qui fait dialoguer la guitare et les instruments solistes de l'orchestre. A travers ce mélancolique mouvement, c'est toute « l'Espagne romantique, à la fois débridée, distinguée et fière » (Rémi JACOBS) qui nous apparaît.

Le mouvement s'ouvre sur des arpèges de la guitare au-dessus desquels s'élève la voix nostalgique du cor anglais dans une longue phrase en si mineur *(ex. 5).* La guitare lui répond en reprenant la même mélodie sous une forme plus ornée (mélismes et accords brisés), soutenue par des *pizzicati pianissimo* des cordes. Cette même phrase sera ensuite reprise par le cor anglais, suivi de la guitare, une quarte plus haut. Peu à peu l'orchestre s'étoffe et l'on reconnaît des bribes du thème qui passent d'un instrument à l'autre, souvent interrompues par des grands passages ornés à la guitare.

Puis c'est la reprise du thème dans la tonalité de mi mineur, par la guitare solo, à laquelle répond le hautbois, et l'on entend pour la première fois depuis le début du second mouvement un *forte* dans l'orchestre, avant la très longue cadence du soliste. Survient ensuite, comme une glorieuse délivrance, la 3e grande réexposition du thème, en fa dièse mineur, par tout l'orchestre. Et le mouvement se termine par un *pianissimo* en Si majeur.

Troisième mouvement

Le dernier mouvement, en forme de danse de cour, est un petit chef-d'œuvre de grâce et de légèreté, qui évoque les scènes champêtres qui se déroulaient près de la fameuse résidence des Bourbons d'Espagne.

Le thème unique de *l'allegro gentile* est présenté par la guitare solo dans la tonalité de Si majeur *(ex. 6)* et se développe sur un rythme particulier, en une sorte de rondo classique. Les différentes reprises du thème, en RE majeur, SOL majeur, LA et enfin RE majeur, seront séparées par de brèves sections composées de motifs rythmiques.

Une guirlande rapide et soudaine de la guitare, achève l'œuvre *pianissimo* et *pizzicato.*

(*) *Fandango :* « danse andalouse connue depuis le XVIIe, de tempo assez lent, à 6/8 et qui prit plus tard un caractère plus allant dans le rythme . . . La vogue de cette danse fut grande et rapide (MOZART, ALBENIZ, RIMSKY-KORSAKOV, GRANADOS, HALFFTER . . .) » - (Encyclopédie de la musique - Ed. Fasquelle).

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG - Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg

Deux pièces pour quintette à vent

Partition : Ed. Durand - Paris

Joseph-Guy ROPARTZ (1864 - 1955)

Ecrites en 1924, les *Deux pièces pour quintette à vent* de Ropartz s'inscrivent à la fois dans une lignée mozartienne et dans le renouveau de la musique de chambre française amorcé en 1870. Elle révèlent de la part de Ropartz une profonde maîtrise des possibilités musicales du quintette à vent classique (flûte, hautbois, clarinette, cor, basson).

Les *Deux pièces* forment un diptyque Lent - Vif, dans lequel Ropartz déploie un langage musical dont les bases franckistes (principe cyclique, chromatisme, écriture polyphonique, progressions par degrés conjoints...) s'enrichissent de procédés plus modernes (notamment debussystes). Des réminiscences folkloriques y apparaissent, comme dans toute l'oeuvre du compositeur.

I - Lent (♩ = 63), en *ré* majeur, à 3/4

La première pièce se divise en trois parties **A B A'** précédées d'une Introduction. Le climat en est mélodique et pensif, presque grave.

Introduction (13 mesures)

Le hautbois ne joue pas pendant cette introduction : Ropartz écarte ainsi la clarté de son timbre au profit d'une sonorité d'ensemble très douce et relativement sombre.

- Un appel du cor avec sourdine, auquel répondent les trois autres instruments en accords syncopés, introduit une atmosphère de modalité ancienne. La réponse du basson, de la clarinette et de la flûte constitue le motif cyclique *Cy* qui réapparaîtra dans la seconde pièce (Ex 1).
- Un second appel du cor monte plus haut, ainsi que sa réponse. Elle est suivie d'une Coda sur le thème *Cy,* en accords qui amènent un climat impressionniste. Le cor intervient à nouveau sur les 2 dernières mesures de cette Coda, sans sourdine, couronnant l'accord *dodièse-fa bécarre-la,* dont le *la* se fond avec celui de la flûte qui débute la première partie.

1ère partie A (24 mesures)

Sur la tenue de flûte, le hautbois entre en exposant le thème principal *A,* à la courbe douce et expressive, aussitôt repris en canon à l'octave inférieure par la clarinette (Ex 2). Les trois instruments entament ainsi un contrepoint d'une écriture fort élégante, progressant vers l'aigu avant de redescendre progressivement dans le registre médium. Un crescendo prépare l'entrée du cor et du basson, qui concluent sur l'accord de *ré* majeur. Une nouvelle indication de mesure (3/4) annonce la partie centrale **B**.

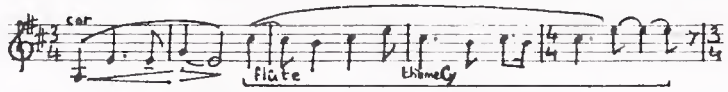
2ème partie (66 mesures)

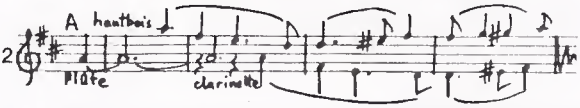
- Une transition de 4 mesures jouée à l'unisson et à l'octave, fait entendre un nouveau thème, à la fois dansant et mystérieux, qui servira de refrain à cette partie plus animée (Ex 3).
- Le refrain laisse la place à une mesure à 4/4 et à un autre thème joué par le hautbois sur un ostinato des 3 instruments plus graves. Ce thème *B,* retrouve un caractère de modalité ancienne ou folklorique, ce qu'accentue un *si* grave répété à la clarinette (cf. la musette) (Ex 4).
- Le refrain revient (Ex 3), joué *pianissimo* par la flûte et la clarinette à l'octave.
  Le thème *B* (Ex 4) est repris par la clarinette une octave plus bas, accompagnée par le cor et le basson, et prenant ainsi un caractère sombre.
- Le refrain est rejoué par les 4 bois à l'unisson et à l'octave, toujours aussi mystérieux.
  Une partie conclusive s'enchaîne alors, bâtie sur le refrain et des fragments du thème *B.*
- Le refrain termine cette partie centrale, écrit pour la première fois à plusieurs voix ; ses premières notes sont entendues au cor, puis au hautbois, avant de s'éteindre à la clarinette.

3ème partie A' (22 mesures)

Sur un *la* tenu par le hautbois, le thème *A* (Ex 2) entre de nouveau en canon (clarinette-flûte), accompagné d'un contrechant expressif du hautbois. Comme dans la 1ère partie, les 3 instruments construisent un édifice polyphonique, empli de dissonances expressives. Le cor entre sur un autre motif, venant enrichir la polyphonie ; il annonce la tenue finale de 9 mesures du basson sur la tonique (*ré*), avant que la clarinette le relaie pour la Coda.
Celle-ci fait réentendre le refrain de la partie centrale au cor, dans une sonorité très douce.

Ex 1



Ex 2

Ex 3

Ex 4

MUSIQUE & CULTURE

II - Vif (♩. =66), en *ré* mineur, à 3/4

La seconde pièce adopte la forme et l'esprit d'un Scherzo très animé, avec Trio central. Elle se termine en *ré* majeur, tonalité de la 1ère pièce.

1ère partie (88 mesures)

- Sur un rythme de danse à 3 temps, 4 mesures d'un ostinato basson-clarinette-hautbois instaurent un climat sonore nouveau, par l'emploi de dissonances non résolues, l'opposition entre chromatisme et tons entiers et le balancement des croches entrecoupé de silences sur le 1er temps. Elles introduisent un motif de 6 mesures (flûte), aussi en ostinato et dans le même caractère. Ces deux éléments constituent un *thème-ostinato* (Ex 5).
- L'introduction est reprise tronquée, dans une autre instrumentation (clarinette, cor et basson ; puis hautbois), annonçant l'arrivée du thème principal de la pièce.
  Le thème principal *C* est confié à la flûte (Ex 6). Il se caractérise par des intervalles altérés et chromatiques qui lui confèrent une instabilité mélodique.
- Le *thème-ostinato* (Ex 5) revient dans une nuance plus forte et dans un registre plus aigu.
- Un second thème (*D*) fait alterner deux motifs : des accords dans la gamme par tons en notes piquées, qui ne sont autres que le thème cyclique *Cy* de la 1ère pièce (Ex 1), transformé, et un motif mélodique très chantant mais instable, réparti entre flûte et hautbois (Ex 7).
- Le retour de l'ostinato s'enchaîne à des épisodes pleins de fantaisie, touchant notamment la gamme par tons. Une montée en croches et triolets de notes répétées amène le retour du thème *D* (Ex 7) : l'élément *Cy* y est présenté cette fois en accords liés et le second motif est remplacé par les montées chromatiques issues du thème principal *C* (Ex 6).
  La première partie s'achève par deux mesures de silence prolongées.

2ème partie (66 mesures)

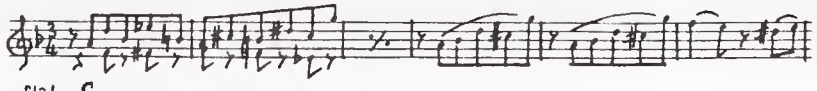
Par le contraste qu'elle apporte, la 2ème partie fait office de Trio du Scherzo. Elle se divise en 5 sections se basant sur le ton de *fa* majeur (ton relatif de *ré* mineur).

- *1ère section :* un thème *E* ("Très retenu"), allant d'un brusque *sforzando* au *piano,* oppose le groupe flûte-hautbois-clarinette-cor en larges accords chromatiques, au basson sur un rythme pointé d'allure déclamatoire (Ex 8).
- *2ème section :* un long passage "Au mouvement mais un peu plus modéré" met en valeur un nouveau thème, dansant et mélodique, par le hautbois, accompagné de contrechants délicatement ouvragés des autres instruments. Un second motif lui répond (hautbois, puis flûte), qu'on retrouvera à la fin de la pièce (dernier point).
- *3ème section :* issue de la précédente, cette section alterne les doux chants de la clarinette et du hautbois sur des notes tenues et répétées des autres instruments ; elle culmine sur des élans passionnées de la flûte vers le suraigu, avant de se stabiliser sur un balancement de croches (sur *fa* tenu au cor), au caractère franchement debussyste.
- *4ème section :* le thème *E* (Ex 8) revient avec force et dans un registre plus grave ; il est entrecoupé de 6 mesures *piano* répétant une octave plus haut le balancement de croches de la 3ème section.
- *5ème section :* des accords piqués scandés par deux mesures, aboutissent sur un accord altéré en *ré* mineur (*la - sol - do dièse -mi dièse*) très doux, issu, lui aussi, de la gamme par tons.

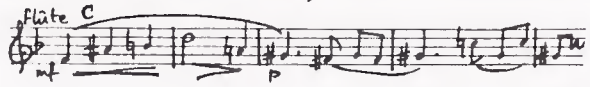
3ème partie (1er mouvement ♩. = 66) (105 mesures)

- La flûte, le hautbois et la clarinette, puis la clarinette, le cor et la basson réintroduisent le *thème-ostinato,* contractant cette fois les deux éléments initiaux.
- Le thème cyclique *Cy* (Ex 5) revient, transformé en notes expressivement liées par deux et amenant le retour du thème *C* (Ex 6) varié à la flûte suivi de cellules de *Cy* et du thème *D* (Ex 7).
  Après une montée en crescendo (croches et triolets : cf. 1ère partie), un accord de dominante de caractère impressionniste amène la conclusion, en *ré* majeur.
  Celle-ci débute par le rappel d'un motif issu de la 2e section du Trio (réponse du hautbois),
- associé à plusieurs cellules entendues dans la pièce. Après un développement où réapparaît le thème cyclique, la pièce se termine par le thème *E* (Ex 8), complètement apaisé et devenu très voisin du thème *Cy.* Deux *ré* martelés en octaves concluent le morceau avec force.

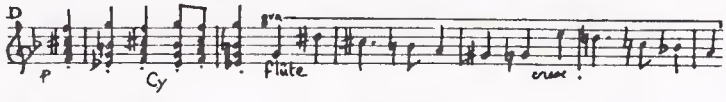
Ex 5



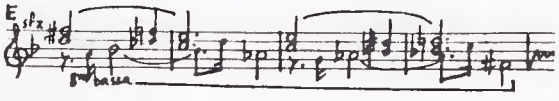
Ex 6



Ex 7



Ex 8



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
Imprimerie Spéciale de l'Editeur

BACCHUS ET ARIANE
Ballet

Albert ROUSSEL (1869-1937)

Albert Roussel (*) avait 61 ans lorsqu'il composa sa *Troisième Symphonie* ainsi que la musique du ballet *Bacchus et Ariane,* sa plus belle partition.

L'Opéra, dirigé alors par Jacques Rouché, donna la première représentation du ballet, le 22 mai 1931, sur une chorégraphie de Serge Lifar, réglée d'après l'argument d'Abel Hermant. Mais *Bacchus et Ariane* ne s'imposa pas au répertoire ; si la musique souleva l'enthousiasme général, la présentation fut largement critiquée : décor où « un simple trait ondulé stylisait la mer ; costumes d'arbitraire fantaisie (gants bleus des bacchantes, épaulettes et bottes à revers de Bacchus »... En ce qui concerne la chorégraphie, « le Labyrinthe était fait de danseuses couchées, le Minotaure d'un groupe de seize danseurs emmêlés ; et quant à Bacchus, il se distinguait par un bond de quatre mètres » (J. Bruyr).

Fort heureusement Roussel tira de sa partition deux *Suites symphoniques* correspondant chacune à un acte du ballet et qui sont universellement connues.

ARGUMENT

Après avoir tué le Minotaure, Thésée a pu sortir du Labyrinthe grâce au fil que lui a donné Ariane. Il revient vers la Grèce, accompagné d'Ariane, et débarque à Naxos avec les sept éphèbes et les sept vierges qui devaient être offerts en pâture au monstre.

1re Suite (1er acte du ballet)

Le premier acte débute par les danses des jeunes Grecs qui fêtent leur délivrance. Apparaît alors Bacchus qui plonge Ariane dans un profond sommeil ; il chasse Thésée et ses compagnons qui reprennent la mer.

« Alors, c'est le rêve d'Ariane. Bacchus tout autour d'elle, rôde et danse. Son sommeil, d'abord paisible, devient agité. Elle se lève, dormant toujours, et les yeux fermés, elle prend part à la danse passionnée de Bacchus. Puis il la dépose sur le lit de basalte et disparaît.

2e Suite (2e acte du ballet)

Thésée a abandonné Ariane dans l'île de Naxos. Ariane s'éveille. Elle cherche Thésée, ses compagnons, ses compagnes. Elle se tourne vers la mer et n'aperçoit plus la galère aux voiles noires. Ariane comprend que Thésée est parti.

Elle se hisse péniblement au haut d'un rocher pour découvrir le large. Elle tend les bras vers la galère qu'elle voit déjà bien loin du rivage. Désespérée, elle va se précipiter dans les flots.

Mais Bacchus a surgi de derrière la crête d'un roc et c'est dans les bras du dieu qu'elle tombe. Il danse avec elle et leurs lèvres s'unissent et c'est aussitôt comme un enchantement. L'îlot désert et stérile s'anime, se peuple. Derrière chaque bloc de rocher paraît une ménade, un faune, un silène.

Un faune et une ménade s'approchent d'Ariane et de Bacchus, présentant la coupe d'or. Ils y expriment le jus d'une grappe. Ariane porte la coupe à ses lèvres et elle est ivre. Elle danse, d'abord seule, puis avec Bacchus, une danse éperdue. Puis tout le thiase se met en branle et la bacchanale se déroule, tandis que le dieu, qui a conduit Ariane jusqu'au plus haut sommet, pose sur son front la couronne d'astres qu'il a ravie pour elle aux constellations. »

ANALYSE : 2° Suite

- *Introduction (Andante) :*

  Un rythme syncopé des **violons** et **altos** sur une longue tenue de **cor** (tous trois avec *sourdine*), de légères interventions du **hautbois,** de la **flûte,** du **basson** évoquent le balancement d'une berceuse dans une calme atmosphère de rêve. Le sommeil d'Ariane est dépeint par l'**Alto solo** (ex. 1) dans une tendre et poétique mélodie que reprend le **violon solo.** Un léger silence...

- *Ariane seule (Lento - Andantino - Allegro) :*

  Réveil d'Ariane ; elle regarde avec étonnement de tous côtés : Episode souligné par de courtes apparitions de la **clarinette** (ex. 2).

  Elle se lève, va, vient, court, cherche Thésée et ses compagnons : Musique agitée, aux nombreuses variations de tempo (ex. 3). Elle comprend qu'elle est abandonnée (ex. 4).

(*) Pour la biographie de Roussel, voir fiche nº 5 Série 13 (février 1968). Envoi contre 1,10 F en timbres (ou chèque).

Elle se hisse péniblement au haut d'un rocher (ex. 5).
Elle va se précipiter dans les flots (ex. 6). Elle tombe dans les bras de Bacchus ... (ex. 7).

- *Bacchus reprend avec Ariane éveillée la danse du songe (Poco più allegro) :*
  Danse vive à 2 temps exposée par la **trompette** (ex. 8) et reprise par les **violons.** Le thème d'Ariane (ex. 9) apparaît aux **cordes.**

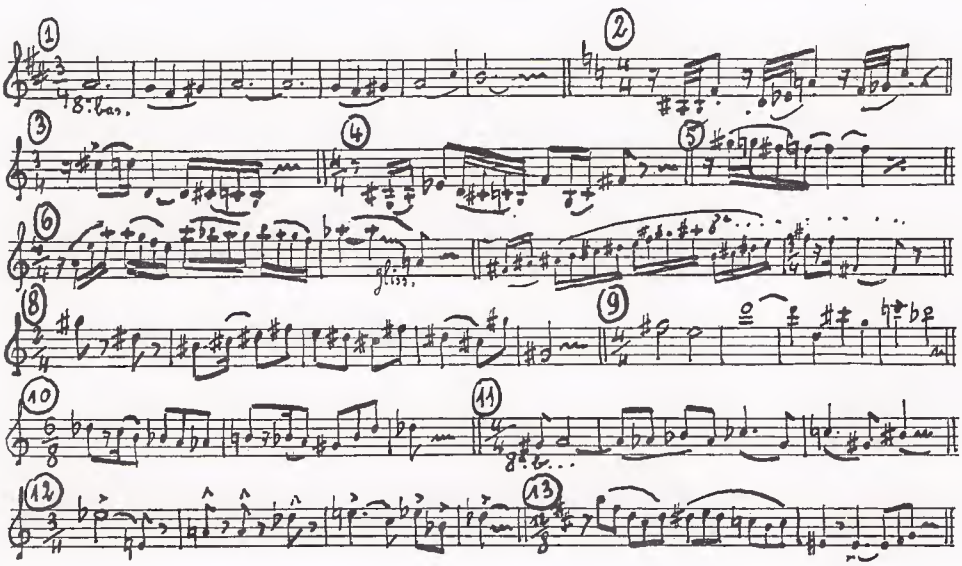
- *Bacchus danse seul (Allegro) :*
  Un splendide scherzo rythmé, par les instruments graves (**altos** et **bassons**) et joué par le **hautbois** et les **clarinettes** (ex. 10) puis les **trompettes** avec la *sourdine,* les **flûtes** et le **cor anglais** ; les **cordes** apportent à cette page une étincelante variété de couleurs.
  Des traits rapides de **flûtes** et de **clarinettes** terminant *pianissimo* enchaînent la séquence suivante :

- *Le Baiser (Andante) :* Une musique féerique, envoûtante se déploie alors enrobant une large phrase des **cors** et des **altos** (ex. 11).

- *L'enchantement dionysiaque (Andantino) :* Les **bois** conversent intimement sur des broderies de **violons.** Lentement la musique gagne en intensité atteignant le *fortissimo.*

- *Le Thiase défile (Allegro deciso) :*
  Brusquement éclate un Allegro deciso 3/4 ; des accords martelés préparent un thème (ex. 12) aux accents très marqués que font entendre la **trompette** et les **hautbois,** puis des **violons** et les **flûtes.** Le mouvement se ralentit... Un faune et une ménade présentent à Ariane la coupe d'or dans laquelle ils ont exprimé le jus d'une grappe.

- *Danse d'Ariane (Andante) - Danse d'Ariane et de Bacchus (Moderato e pesante) :*
  Le **violon solo** nous fait goûter la chaleur d'une phrase magnifiquement expressive (ex. 13) que reprend le **hautbois** puis la **flûte** ; le tempo se ralentit encore comme pour nous faire mieux apprécier ce chant de joie qui va s'animer porté par tout l'orchestre.
  Un brusque arrêt et c'est la *Danse d'Ariane et de Bacchus* sur un rythme heurté, irrégulier à 10/8 qui nous conduira au finale.

- *Bacchanale (Allegro brillante) et Couronnement d'Ariane :*
  Un dessin rythmique *ostinato* des **violons** et **altos,** des envolées rapides de **cors** et de **trompettes** nous emmènent dans un tourbillon savamment dosé de dynamiques impressionnantes... Le thème d'Ariane (ex. 9) réapparaît aux instrumnts graves (Cors, Altos, Violoncelles) auxquels de joindront les **trompettes** qui apporteront la note éclatante d'un final éblouissant célébrant la gloire de Bacchus.

Disc. : Münch : VEG - C 30 20035 (st) - C 30 A 351 (m.) avec Barraud : *3e Symph.*
Martinon : ERA - STU. 70.512 g.u. - enregistrement intégral.
Martinon : RCA - E45.061 g.u. - *2e Suite* avec *Daphnis* de Ravel.
Cluytens : USM - CVB. 1001 (st.m.) *2e Suite* avec *Sinfonietta* et *Festin de l'Araignée.*

Marius BRIANÇON

Le Directeur de la Publication : Albert JUNGBLUT. — Tous droits réservés pour tous pays.
Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 24, Avenue des Vosges, STRASBOURG
IREG, 35, rue du Fossé-des-Treize, Strasbourg - 3/71 - Dépôt légal : 1er trimestre 1971 - No d'ordre 772/71

LE CARNAVAL DES ANIMAUX

Grande fantaisie zoologique pour 11 instruments

Partition : Ed. Durand - Paris

Camille SAINT-SAENS (1835 - 1921)

Composé en 1886, *Le Carnaval des Animaux* fut donné trois fois la même année, dont l'une en audition privée devant Franz Liszt. Par la suite, Saint-Saëns refusa néanmoins la publication et toute audition de l'oeuvre jusqu'à sa mort. *Le Carnaval des Animaux* ne fut donc édité qu'en 1922, obtenant un succès immense auprès de tous les publics dans le monde entier, succès qui ne s'est pas démenti jusqu'à nos jours.

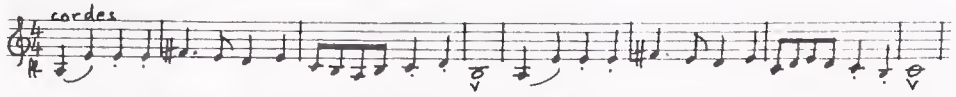
L'oeuvre comprend 14 numéros consacrés chacun à un animal, parmi lesquels nous remarquons avec intérêt que figurent "les pianistes" et "les fossiles"... Derrière la peinture animalière cocasse apparaît la satire des humains et de leurs travers, renforcée par quelques citations musicales humoristiques : nous les découvrirons au cours de cette analyse.

L'effectif instrumental du *Carnaval des Animaux* est particulièrement original pour l'époque, à cheval entre musique de chambre et musique d'orchestre : flûte et petite flûte, clarinette en *si b* et en *ut*, harmonica (*), xylophone (**), 2 pianos, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. (Cette recherche de timbres instrumentaux et leur dosage par le compositeur plut d'ailleurs beaucoup à Liszt).

I- INTRODUCTION ET MARCHE ROYALE DU LION : *Andante Maestoso/Piú Allegro,* en *la* mineur, à 4/4 - Pianos I et II, quintette à cordes.

1. **Introduction :** sous un trille aigu d'accord alternés (pianos), les cordes entrent sur un étrange motif de 3 notes aux intervalles augmentés, sorte de bâillement en crescendo.
   Après de grands glissandos imitant tambours, gongs et cymbales, les deux pianos sonnent une fanfare qui introduit la *Marche du Lion.*

2. **Marche Royale du Lion :**

   • Le *thème du Lion,* joué *fortissimo* par les cordes, parodie par son allure rythmique et mélodique (1) les "Marches arabes", les "Danses persanes" et l'orientalisme musical en vogue au temps de Saint-Saëns.

   • La transition évoque les rugissements du roi des animaux par des gammes chromatiques rapides aux deux pianos, alternant avec un rythme majestueux.
   • Le *thème du Lion* est repris dans l'aigu par le piano I dans une nuance très assourdie accompagné par les cordes et le piano II.
   • La Coda très courte conclut cette première pièce en rappelant les chromatismes "rugissants" de la transition.

II- POULES ET COQS : *Allegro moderato,* en *do* majeur, à 4/4 - Clarinette en *si b,* piano I et II, deux violons et alto (remarquons l'absence des cordes graves).

Ce tableau court, fort évocateur, fait probablement référence à *La Poule* de Rameau (2).

Après ce caquetage des deux violons et de l'alto, le cri du coq est traduit par un motif quasiment atonal joué par le piano I, puis par le piano II, enfin par la clarinette, cette dernière n'intervenant qu'une seule fois dans le morceau (3). Un motif de 3 blanches lui répond aux cordes "en traînant", évoquant le gloussement des poules.

Dès après le 3e chant du coq (clarinette), la "1ère poule" seule (violon I, thème initial) se précipite en caquetant à toute vitesse et de façon désordonnée, pour, en fin de compte, se "cogner" à l'accord final plaqué avec force par les deux pianos.

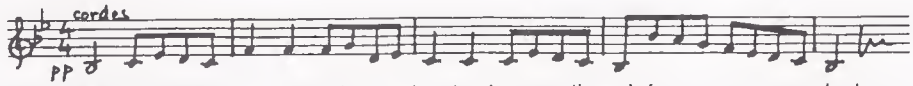
III- HEMIONES (Animaux véloces) : *Presto furioso,* en *do* mineur, à 4/4 - Pianos I et II.

Les deux pianos, à l'octave l'un de l'autre,se livrent à un véritable déferlement de traits en doubles croches continues, main gauche et main droite alternées, pour traduire l'impression visuelle que donnent les hémiones (mulets du Tibet) en courant dans la steppe. Cette pièce est aussi une satire des études pianistiques de virtuosité pure, un clin d'oeil goguenard à certains exercices de vélocité connus des pianistes.
Elle aboutit en 27 mesures seulement à une cadence parfaite fortement attaquée.

MUSIQUE & CULTURE

IV- TORTUES : *Andante maestoso,* en *si b* majeur,à 4/4 - Pianos I, quintette à cordes.

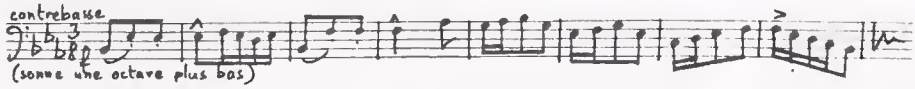
Avec ces *Tortues* solennelles, Saint-Saëns apporte une touche supplémentaire d'humour caustique en replaçant sans vergogne le thème célèbre du *Cancan* d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach dans un tempo ridiculement lent, aux cordes. Le piano l'accompagne *pianissimo* d'un battement régulier d'accords en croches :



Au-dessus de la longue tenue finale des cordes, le piano continue à égrener ses accords dans un aigu angélique.

V- L'ELEPHANT : *Allegro pomposo,* en *mi b* majeur, à 3/8 - Piano II et contrebasse.

Sur un rythme de Valse modérée lourdement marqué par le piano, la contrebasse entre sur un thème pompeusement dansant, que le registre de l'instrument rend "éléphantesque". Il est aussitôt suivi d'un motif mélodique extrait du. . .*Ballet des Sylphes* de *La Damnation de Faust* de Berlioz ! On le voit, le facétieux Saint-Saëns ne désarme pas .



A la reprise du thème initial, le piano introduit de jolis arpèges tournoyants : cet éléphant paraît valser de mieux en mieux.

Une brève réminiscence du *Songe d'une Nuit d'Eté* de Mendelssohn au piano amène la conclusion, très pesante.

VI- KANGOUROUS : *Moderato,* en *do* mineur, à 4/4 - Pianos I et II.

Saisissante dans sa concision, cette pièce retrouve le caractère descriptif de *Poules et Coqs* et d'*Hémiones :* nous voyons bondir et sautiller les kangourous, en petites croches piquées et en accords liés par deux (blanche et noire).

Les deux pianos se répondent phrase par phrase, comme si deux kangourous disputaient un concours de sauts. . .

L'alternance constante d'accélérations et de ralentissements détruit le sentiment du tempo, comme dans un récitatif libre, ce qui fait contraster *Kangourous* avec les deux morceaux qui l'entourent.

VII- AQUARIUM : *Andantino,* en *la* mineur, à 4/4 - Flûte, harmonica, pianos I et II, cordes (sans la contrebasse).

Cette pièce, la plus longue, occupe une position centrale dans la suite. Une grande poésie s'en dégage, au travers de la suggestion sensible d'un monde aquatique mouvant, miroitant et coloré.

La mélodie principale **A,** douce et très chantante, est confiée à la flûte et aux cordes avec sourdine et nous permet d'entendre le timbre cristallin de l'harmonica (*), en contretemps de la mélodie. Elle est accompagnée aux deux pianos d'arpèges en doubles et triples croches d'une fluidité scintillante .

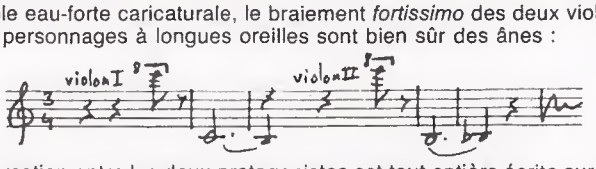
Un motif contrastant **B,** chromatique et descendant, est joué aux pianos sur des tenues syncopées aux cordes graves. Il suggère peut-être des mousses et algues tombant au milieu des bulles.

L'Aquarium adopte une construction proche de la forme refrain-couplets, basée sur les 2 thèmes **A** et **B** ci-dessus : **AB/AB/A'B',** organisée en 3 sections principales, la dernière faisant Coda.

Après des glissandos d'harmonica, le morceau se termine très légèrement, aux pianos seuls, en *la* majeur.

VIII- PERSONNAGES A LONGUES OREILLES : *Tempo ad libitum,* en *la* mineur à 3/4 - 2 violons solos

Dans cette véritable eau-forte caricaturale, le braiement *fortissimo* des deux violons alternés nous confirme que ces personnages à longues oreilles sont bien sûr des ânes :

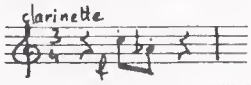


La piquante conversation entre les deux protagonistes est tout entière écrite sur ce motif qui juxtapose le même *mi* suraigu *(Hi -)* et les deux notes liées graves à des hauteurs variables *(Han -).* La tonalité, comme le tempo, oscille beaucoup.

Le premier personnage finit par ne plus obtenir de réponse du second et termine seul sur un surprenant *la b* grave (4).

IX- LE COUCOU AU FOND DES BOIS : *Andante,* en *do dièse* mineur, à 3/4 - Clarinette en *si b* (dans la coulisse), pianos I et II.

La clarinette placée en coulisse produit un son étouffé évoquant le chant lointain de l'oiseau. Elle répète constamment mais irrégulièrement le même motif de tierce majeure choisi par Saint-Saëns pour traduire le chant du coucou
(au lieu de la traditionnelle tierce mineure) :



Les deux pianos, en sourdine, nous promènent dans les bois avec tranquillité, peut-être un rien d'appréhension, en une succession d'accords touffus plaqués *pianissimo* et toujours ensemble, comme si nous marchions prudemment sur un tapis de mousse.

Le chant du coucou paraît se précipiter parfois (précipitation associée à un crescendo des pianos), pour finir en un allongement des deux croches en deux noires sur les derniers accords raréfiés des pianos.

Le Coucou nous amène tout naturellement à la *Volière.*

X- VOLIERE : *Moderato grazioso,* en *fa* majeur, à 3/4 - Flûte, piano I et II, quintette à cordes.

La flûte est à l'honneur dans cette charmante pièce descriptive, babillant gaiement et avec vélocité en compagnie des deux pianos et des cordes.
Le morceau adopte un plan en 3 parties **ABA'.**

A : Le premier motif, confié à la flûte, est le plus volubile ; précédé et accompagné par un "frémissement d'ailes" (trémolos de cordes), il fait parcourir en 4 phrases de 2 mesures presque 4 octaves d'étendue à l'instrument.

B : Les deux pianos introduisent un deuxième "chant d'oiseau" en canon sur une variation du premier motif, suivi d'un troisième motif donné en trémolo aux cordes. La flûte et les pianos répondent en traits spirituels et virtuoses.
Après le retour du "frémissement d'ailes ", deux vertigineuses montées chromatiques de la flûte ramènent le 1er motif.

A' : Le 1er motif est rejoué par la flûte, une tierce plus haut, ce qui le rend d'autant plus brillant, accompagné cette fois par des trilles aux pianos. Des variations de ce 1er motif s'enchaînent, combinées avec un autre motif en doubles croches répétées et ornées issues de la partie **B.** Une dernière gamme chromatique conclut *pianissimo* mais avec brio cette scène ornithologique remarquablement vivante et gaie.

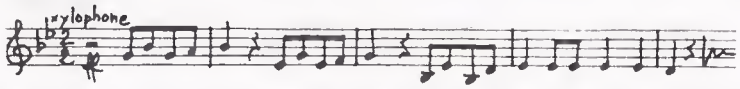
XI- PIANISTES : *Allegro moderato,* en *do* majeur, à 4/4 - Piano I et II, quintette à cordes.

Curieux animaux que voilà ! Saint-Saëns, pianiste virtuose, se livre à une souriante moquerie de lui-même et de ses confrères en doigts. Le compositeur paraît évoquer quelque souvenir d'enfance d'exercices douloureux et rébarbatifs au clavier (l'éditeur précise : «Les exécutants devront imiter le jeu d'un débutant et sa gaucherie»).

Le morceau se divise en 5 sections très nettement délimitées par un accord grotesquement attaqué par les deux pianos et le quintette à cordes. Chaque section, sauf la dernière, répète le même exercice digital un demi-ton plus haut que la précédente (de *do* majeur à *mi b* majeur), et cet accord sert conventionnellement à moduler un demi-ton au-dessus pour passer d'une section à l'autre, ici de façon volontairement brutale.

La 5e section retourne en *do* majeur et nous assistons à un festival de tierces successives dont la réalisation pénible semble faire dire malicieusement aux cordes : «Encore un effort !» pour encourager les pianistes (motif ♩. ♬ ♪). Les sept instruments se retrouvent ensemble dans la tonalité inattendue de *sol* mineur, qui amène le morceau suivant.

XII- FOSSILES : *Allegro ridicolo,* en *sol* mineur, à 2/2 - Xylophone, clarinette en *si b,* pianos I et II, quintette à cordes.

D'une irrésistible drôlerie, *Fossiles* est la pièce du *Carnaval des Animaux* qui rassemble le plus d'éléments parodiques. Le joyeux tintamarre des fossiles jouant avec leurs propres ossements parodie la *Danse Macabre* de Saint-Saëns lui-même, parodie renforcée par l'emploi du xylophone (* *) dont le timbre percussif très clair est ici renforcé par les pianos. Le thème principal est voisin de celui de la *Danse Macabre :*

D'autres fossiles apparaissent alors, culturels cette fois : *J'ai du bon tabac* (piano I), *Partant pour la Syrie* (cordes), *Ah, vous dirai-je, Maman* (piano II), *Au clair de la lune* (clarinette), thèmes faisant l'objet de traitements contrapuntiques volontairement ridicules.

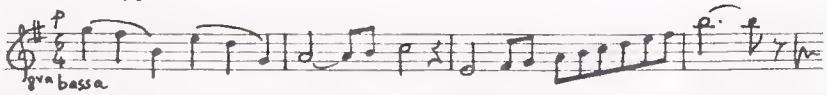
Après le retour et l'exploitation du *thème des Fossiles* (xylophone, pianos, cordes), un dernier fossile culturel se fait entendre, irrévérencieux, à la clarinette : l'air de Rosine *Una voce poco fa* du *Barbier de Séville* de Rossini. . . Le *thème des Fossiles* revient à tous les instruments ensemble pour conclure bruyamment et fort gaiement cette pièce. . .unique en son genre !

XIII- LE CYGNE : *Andantino grazioso,* en *sol* majeur, à 6/4 - Violoncelle, pianos I et II.

Le violoncelle solo ne nous avait pas encore fait entendre sa chaude voix : c'est ce qu'il fait dans cet avant-dernier morceau dans lequel la parodie du Romantisme, symbolisé par le cygne, trahit en fait une émotion sincère chez Saint-Saëns (émotion déjà présente dans *Aquarium).*

Le Cygne adopte une forme **ABA** (prisée des compositeurs romantiques).

A : Sur un doux fond d'arpèges fluides (2 pianos), le violoncelle chante une admirable mélodie, le *thème du cygne :*



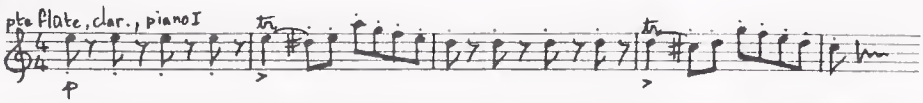
B : La partie centrale introduit un motif plus tourmenté soutenu par des harmonies qui, par leur suavité, annoncent Gabriel Fauré.

A : Le retour sans surprise du *thème du cygne* amène une brève Coda dans laquelle il se désagrège. Sur la tenue finale, le piano I égrène dans le registre suraigu de délicats arpèges "aquatiques".

XIV- FINAL : *Molto allegro,* en *do* majeur, à 4/4 - Petite flûte, clarinette en *ut,* harmonica, xylophone, pianos I et II, quintette à cordes.

Réunissant le tutti instrumental, cette pièce pleine d'esprit offre une conclusion animée et brillante au *Carnaval des Animaux.* De plus, elle engendre une belle symétrie entre le premier et le dernier morceaux aux deux extrémités de la suite. La parenté entre les deux pièces réside notamment dans la présence d'une introduction, plus brève dans le *Final,* mais bâtie sur les mêmes éléments.

Des glissandos aux pianos I et II amènent le thème principal du *Final,* sur un rythme de Marche rapide et joyeuse, qu'on pourrait sous-titrer "le défilé de tous les animaux"(petite flûte, clarinette, piano I) :

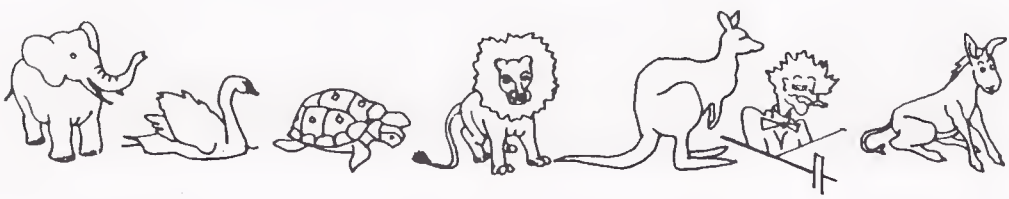


Le morceau s'ordonne autour de ce thème fringant, en deux grandes parties, nous permettant de nous réjouir en entendant le rappel de quelques "animaux" :

A : Thème principal (refrain), *Hémiones.*

B : Thème principal au tutti, *Poules et coqs, Kangourous.*
Coda brillante, avec rappel des *Animaux à longues oreilles.*

Saint-Saëns termine ainsi *Le Carnaval des Animaux* sur une pirouette facétieuse («Hi-Han !» semble-t-il nous dire) avant de tambouriner joyeusement les accords conclusifs.



(*) *harmonica :* il s'agit dans le cas présent d'un carillon, ou jeu de timbres à clavier, et non pas de l'harmonica de verres ni de l'harmonica à anches battantes. Cette partie est généralement confiée à un célesta.

(**) cf. fiche technique *La Percussion n°1. Le Carnaval des Animaux* est l'une des premières oeuvres faisant appel au xylophone, après *La Danse Macabre* de Saint-Saëns lui-même.

(1) Remarquons le *fa dièse* en *la* mineur (mode dorien).

(2) Rappelons que Saint-Saëns fut le grand "découvreur" au XIX[e] siècle de Rameau et des clavecinistes français (cf. fiche "Le musicien et sa musique"). Nous pourrons écouter *La Poule* de Rameau dans le disque MC 3012 "La Rose des Vents".

(3) Dans la *Danse Macabre,* Saint-Saëns place également un chant du coq, confié au hautbois, musicalement très différent de celui-ci par son caractère mélodique.

(4) Ce *la b* vient contrarier le ton de *la* mineur, déjà très fluctuant, du morceau. Il fait habilement enharmonie avec le *sol dièse* de la pièce suivante.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.: 88.31.03.22.
Reproduction interdite 31.10/10 Imprimerie Spéciale de l'Editeur

– *ALL BLUES (1959)*
– *FREDDIE FREELOADER (1959)*

Miles DAVIS
(né en 1926)

GUIDE D'ECOUTE

A la fin des années 1950, Miles Davis, en pleine maturité créatrice, poursuit ses recherches sur le dépouillement des lignes mélodiques et sur la profondeur sonore, et multiplie ses expériences sur la simplification des progressions harmoniques (1).

Avec Bill Evans, Miles travaille à l'élaboration d'un disque qu'il veut révolutionnaire par l'utilisation quasi systématique de la modalité. L'enregistrement a lieu en mars et en avril 1959 avec un sextette que Miles vient tout récemment de constituer, comprenant : John Coltrane (saxo ténor), Julian Cannonball Adderley (saxo alto), Bill Evans (piano), Paul Chambers (contrebasse), James Cobb (batterie).

Sous le titre *Kind of Blue,* cet album (2) réunit *So What, Freddie Freeloader, Blue in Green, All Blues, Flamenco Sketches,* et s'impose comme un chef d'oeuvre du genre par la spontanéité et la qualité de son invention, par la palette subtile de ses émotions, par la sobriété et l'intensité de son atmosphère musicale, tout à fait dans la veine mélancolique de son titre.

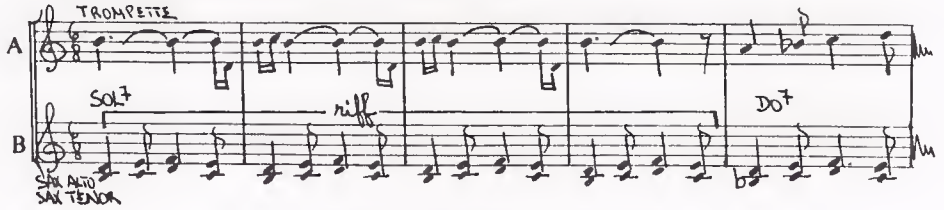
ALL BLUES

Le thème de ce blues traditionnel, en *6/8,* étrange et lancinant (Ex. A), s'appuie sur un riff (3) en tierces (Ex. B), qui revient tout au long du morceau pour en structurer le déroulement.

1. Exposition – Après une introduction amorcée par des batteries d'accords au piano, puis présentant le riff (Ex. B) aux saxos alto et ténor, le thème (Ex. A) est exposé par Miles Davis à la trompette bouchée. Le caractère fascinant de cette mélodie est accentué par la coloration apportée par la sourdine harmon (une des caractéristiques de la sonorité de Miles) et par le jeu aux balais de James Cobb, ainsi que par l'accompagnement harmonique et rythmique fourni par le riff (Ex. A-B).

2. Solos improvisés – A la double exposition du thème fait suite une série de quatre improvisations, régulièrement amenées par l'interlude de 4 mesures constitué par le riff (Ex. B), au cours desquelles le batteur développe un jeu subtil et efficace aux cymbales et à la caisse claire.

- Le solo improvisé par Miles est très dépouillé et parfaitement contrôlé ; le trompettiste y sollicite avec bonheur les valeurs longues et use ingénieusement des silences. La beauté du son de Miles fait merveille et contribue à la poignante intensité de l'expression musicale.
- Avec une sonorité tranchante, Cannonball Adderley succède à Miles au saxo alto, dans le style "musclé" et dynamique qui le caractérise.
- A sa suite, John Coltrane, au saxo ténor, développe un solo volubile, d'un ardent lyrisme. Partant du mode pentatonique de *sol* mineur (4), il nous entraîne peu à peu dans un tourbillon de longues phrases tendues et impatientes, d'une richesse harmonique croissante. De nombreux chromatismes, des développements d'accords surprenants (9e augmentée, 13e mineure...) accentuent l'originalité et l'étrangeté de l'inspiration de Coltrane. Sa sonorité est pleine, la pâte souple, et tout le registre de l'instrument est sollicité avec une ferme assurance.
- Le solo de Bill Evans, de moitié plus court que les autres (il ne joue que 2 x 12 mesures) se distingue par son exquise délicatesse – il recourt à de larges renversements d'accords – et par une pudeur qui ne rend que plus prenant le jeu chaleureux et coloré du pianiste.

3. Réexposition – Après les solos improvisés, le thème revient dans sa présentation initiale pour un volet final en tous points identiques à l'exposition.

FREDDIE FREELOADER

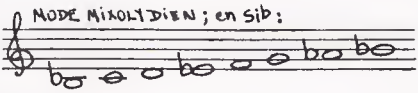
Par sa forme et son harmonie, *Freddie Freeloader* est un blues traditionnel de 12 mesures, à *4/4.* Son canevas harmonique, en *sib,* offre la particularité de se terminer sur un accord de *lab 7 (*),* accord de septième de dominante sur le VIIe degré mineur, qui confère à la progression harmonique restant suspendue, sans résolution sur la tonique, une originale impression d'instabilité :

SIb 7	*SIb 7*	*SIb 7*	*SIb 7*	*MIb 7*	*MIb 7*	*SIb 7*	*SIb 7*	*FA 7*	*MIb 7*	*LAb 7*	*LAb 7(*)*

(1) cf. notre fiche biographique sur Miles Davis.
(2) Édité par C.B.S. 62 066
(3) *Riff* : figure sonore courte, de caractère plus rythmique que mélodique, destinée à être répétée.
(4) constitué des notes : *SOL – SIb – DO – RE – FA*

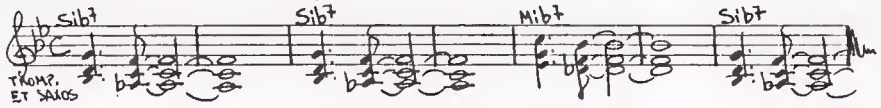
MUSIQUE & CULTURE

Par ailleurs, tous les accords utilisés (sur la tonique, la sous-dominante, la dominante, la septième mineure) le sont sous forme d'accords de 7e de dominante (*sib 7, mib 7, fa 7, lab 7*).
Cette pratique harmonique procède en réalité de l'esprit modal dans lequel Miles a conçu les morceaux de ce disque. Elle recourt ici à l'utilisation du mode mixolydien (ou mode de *sol*, mode majeur avec une 7e mineure), qui, en sib, par exemple, donne :



Déroulement

Freddie Freeloader s'ouvre d'entrée sur l'exposition du thème, une mélodie simple et très expressive, confiée à la trompette et aux deux saxos. Suit une série de cinq improvisations.
Le solo de piano de Wynton Kelly (qui, pour ce morceau, remplace Bill Evans) est d'un style très bluesy, au swing entraînant et communicatif. Celui de Miles est un modèle du genre, à tel point qu'il serait possible de le considérer comme un condensé de ses meilleurs solos sur le blues. Nous y reviendrons ci-après. Le solo de John Coltrane, d'une joyeuse spontanéité, nous entraîne dans des explorations modales d'un ardent lyrisme et d'une virulence annonciatrice des improvisations délirantes du Coltrane des années 60. Celui de Cannonball Adderley dégage une agréable exubérance, bien que le musicien semble être moins à l'aise sur un canevas modal.
Après le solo de contrebasse très chantant de Paul Chambers qu'enrichissent les interventions colorées du piano, le thème revient dans sa présentation initiale.

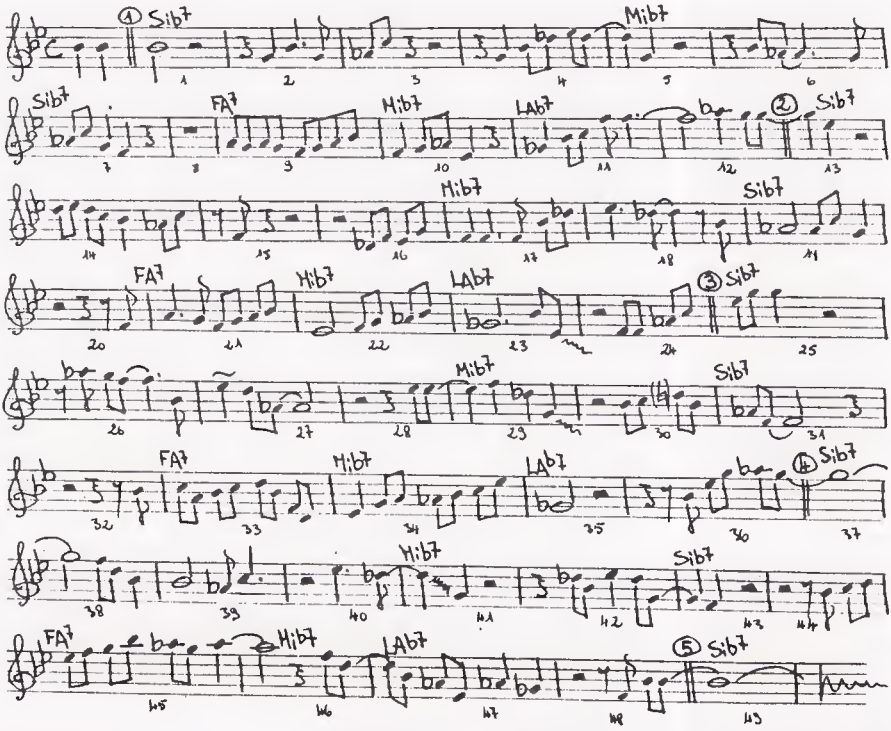


Le solo improvisé de Miles Davis

Tout au long d'une improvisation de 6 choruses (c'est-à-dire 6 fois les 12 mesures de canevas harmonique), Miles se livre à un solo remarquable tant par son émouvante intensité expressive que par son sens aigu de la construction, de l'équilibre et de l'invention rythmique. "Avec une économie de notes et une précision rythmique seulement égalées dans le *West End Blues* de Louis Armstrong et le *Parker's Mood* de Bird, il témoigne de la richesse émotionnelle qui peut s'exprimer à partir du cadre en apparence simple du blues" (E. Nisenson).

Sur le relevé du solo de Miles (5), remarquons principalement :

- la mise en valeur de la tierce de l'accord du Ve degré (*la* bécarre) : cf. mesures 9, 21 ;
- le choix fréquent de la sixte (*sol*) dans l'accord du Ie degré : cf. mesures 13, 25, 37 ;
- le choix de la 7e mineure (*solb*) pour caractériser l'accord du VIIe degré : cf. mes.11, 23, 35, 47 ;
- l'importance accordée à l'intervalle de quinte diminuée sur le IVe degré : cf. mes. 5, 29, 41 ;
- le recours à de fréquentes anticipations modales, en général 2 temps avant l'harmonie correspondante : cf. mesures 4, 12, 16, 30, 36, 40, etc.



Avec la précieuse collaboration de Dominique COURTADON

(5) Le relevé complet de ce solo est disponible sur simple demande à MUSIQUE ET CULTURE (joindre 1 timbre)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél 88 31 03 22.
Reproduction interdite

Imprimerie spéciale de l'Editeur

- *KO-KO* (1945)
- *COOL BLUES* (1947)

Charlie PARKER
(1920-1955)

GUIDE D'ECOUTE

Avec l'enregistrement historique du 11 mai 1945, le saxophoniste Charlie Parker et le trompettiste Dizzy Gillespie donnent les premiers chefs d'oeuvre du be-bop (1), parmi lesquels *Hot House* et *Salt Peanuts*, deux morceaux particulièrement représentatifs du nouveau style de jazz.
La même année, Parker retourne plusieurs fois dans les studios d'enregistrement. Sa notoriété s'établit rapidement, et il exerce une influence grandissante sur les jeunes jazzmen.
Pour la séance du 26 novembre 1945, Parker (qui enregistre désormais sous son nom) a constitué un quintette d'une parfaite cohésion, les *"Charlie Parker's Reboppers"*. Dizzy Gillespie est à la trompette, et la section rythmique compte parmi les meilleurs spécialistes du bop : Curley Russel à la contrebasse, John Lewis au piano, Max Roach à la batterie.
Le disque (2) comporte une série de réussites que nous découvrirons avec plaisir. Parmi celles-ci *Ko-Ko* retient tout particulièrement notre attention ; c'est une oeuvre qui marque d'une manière significative l'histoire du be-bop.

KO-KO

Ko-Ko est un des chevaux de bataille favoris de Parker. Ce chef-d'oeuvre parfaitement représentatif du style be-bop orthodoxe a fait sensation à l'époque de sa parution. Il est révélateur du langage musical original et novateur que s'est forgé le Bird (3) au début des années 40.
Ko-Ko s'appuie sur le canevas harmonique de *Cherokee*, une mélodie célèbre de George Gershwin (chère à Parker), dont cependant nous n'entendrons le thème à aucun moment.
En effet, selon un procédé auquel il a fréquemment recours (de même que Gillespie, et par la suite bon nombre de boppers), Parker conçoit au départ une paraphrase du thème sous la forme d'un riff inédit, court et nerveux, qui sera prétexte à la torrentielle improvisation en soliste constituant l'essentiel du morceau.

1. Exposition

- Le morceau s'ouvre donc sur ce riff écrit, joué à l'unisson par la trompette de Gillespie et le sax alto de Parker. C'est une phrase tourmentée et anguleuse, d'une beauté haletante.
- Dans la séquence suivante, nous assistons à un dialogue Gillespie-Parker dans un échange improvisé de 8 mesures chacun.
- La reprise de l'unisson trompette-sax alto vient conclure ce premier volet.

En ce qui concerne la section rythmique, nous avons remarqué que l'ensemble de l'exposition est ponctuée par les seules interventions de la batterie.

2. Improvisation : chorus

A présent, le Bird va se livrer en soliste à une époustouflante improvisation au long de 2 chorus qui révèlent son incroyable virtuosité, sa déconcertante aisance et sa riche imagination.

- L'entrée simultanée du piano et de la contrebasse marque le début de l'improvisation menée à un train d'enfer par une section rythmique solide et enthousiaste, dans un tempo dont la pulsation à la noire est supérieure à 300 (!).
- Au cours de son 1er chorus, de 64 mesures, Parker improvise une éblouissante série de variations se jouant des harmonies avec une invention et une facilité insolentes. Nous suivons d'abord un bref dessin mélodique ascendant puis descendant de 3 mesures, qui se dilue dans une figure déchiquetée, toute de contrastes inattendus. Nous reconnaissons ensuite une réplique du dessin initial de 3 mesures.
  Puis une pause à peine perceptible prélude à une avalanche de notes sur 8 mesures ; les phrases - souvent curieusement découpées en nombre impair de mesures - se précipitent, s'enchaînent en fragments de 3, 5, 6, 7 mesures.
  L'imagination mélodique et rythmique de Parker nous étonne par l'extrême mobilité avec laquelle elle s'exerce, sans jamais se départir d'une secrète mais implacable logique.
- Dans son 2e chorus, qu'il enchaîne après un pont modulant passant par différentes tonalités, Parker nous entraîne dans des variations diaboliques quasi atonales. Elles partent d'une brève figure mélodique qu'il utilise fréquemment et qui est une citation des mesures introductives d'un solo de clarinette d'un grand standard du jazz New Orleans, *High Society*.
  Ses lignes mélodiques, toujours captivantes et pleines de surprises, se font de plus en plus tourmentées, entrecoupées. Parfois le musicien nous semble s'affranchir de toute contrainte tonale tellement sa phrase s'épanouit librement par-dessus les accords de base et explore le chromatisme le plus large pour suivre les méandres de sa pensée créatrice.
  Nous pouvons également mesurer à quel point la sonorité de son saxo, ascétique et coupante, dépourvue de vibrato dans un tempo aussi vertigineux, participe à la création d'un climat tendu, très dense d'inquiétude douloureuse.

Par ailleurs, nous nous attacherons au jeu de Max Roach, qui tire de sa batterie des effets dynamisant le discours musical d'un bout à l'autre, par une partie de cymbale très fournie, par des

MUSIQUE & CULTURE

cascades de percussions fracassantes sur la caisse claire...
- A l'issue des 128 mesures d'improvisation continue du Bird, c'est à Max Roach qu'il revient de prendre le relai par un solo de batterie très complet.

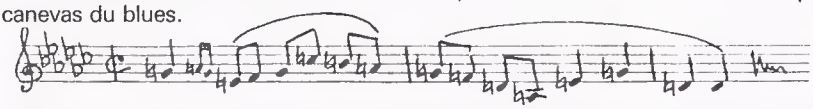
3. Réexposition

La batterie conduit à la réexposition du riff générateur qui reprend le plan initial en trois volets :
- unisson trompette-sax alto ;
- échange improvisé Gillespie-Parker ;
- unisson trompette-sax alto, venant clore d'une manière assez abrupte cette oeuvre tumultueuse et fascinante.

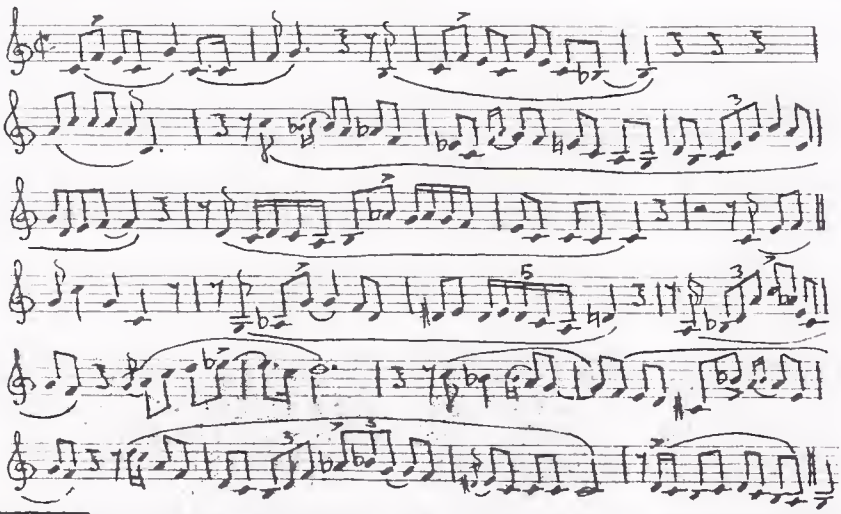
L'année 1947 marque l'apogée du style be-bop. C'est aussi l'année de l'enregistrement d'une oeuvre attachante et parfaitement représentative de l'art parkérien parvenu à son plus haut degré de maturité : *Cool Blues*. Pour l'occasion, Parker est accompagné d'une section rythmique jouant dans le style swing (4) ; le remarquable pianiste Eroll Garner (procédant par de savoureux décalages rythmiques ente les deux mains), le contrebassiste Red Callender et le batteur Harold West. L'interpénétration des deux esthétiques bop et swing est curieuse mais féconde.

COOL BLUES

En plus de l'extraordinaire fécondité de son inspiration mélodique, Parker nous tient en haleine dans *Cool Blues* par la richesse fascinante de son vocabulaire rythmique,liée àl'étonnante facilité d'élocution dont il fait preuve.
Le thème de *Cool Blues* est une mélodie attachante, d'une extrême mobilité harmonique, bâtie sur le canevas du blues.



Nous remarquerons que Parker enrichit et développe ce canevas traditionnel en ajoutant des séquences harmoniques. Il est aidé dans sa démarche par la section rythmique qui multiplie l'usage des accords de passage.
Le solo qu'improvise Parker se révèle d'un découpage audacieux et affirme une invention mélodique chaleureuse, mouvante, sans cesse renouvelée.
Nous noterons, ainsi que le laissent apparaître les 24 mesures du chorus de Parker relevées par André Hodeir (5), comme ses accentuations subtiles, souvent inattendues dans leur répartition, entretiennent une variation constante de la dynamique du discours musical.
Cet extrait nous permet d'autre part de visualiser le procédé d'enrichissement de la trame harmonique de base pratiquée par le Bird dans ses improvisations mélodiques : par exemple, accords dissonants créés par les altérations accidentelles (mesure 20 : *do dièse, si bémol* ; mesure 22 : *la bémol, si bémol*) ou chromatisme (mesure 6), etc.



(1) Be-bop (ou bop) : style moderne de jazz, apparu vers 1944-45. Dû essentiellement aux innovations de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke et Thelonius Monk, il se caractérise par l'éclatement de la section rythmique et l'usage fréquent de la dissonance et du chromatisme. Cf. notre fiche technique.
(2) Disque disponible en France : *Charlie Parker, the complete Savoy Sessions* - volume 2/ Savoy - RCA
(3) Bird (ou Yardbird) : surnom affectueux couramment donné à Charlie Parker.
(4) Le style swing est caractéristique du middle-jazz, jazz classique des années 1935-45, cf. nos fiches-technique : Pour une approche du jazz, la période classique - le musicien et sa musique : La magie ellingtonienne - analytique : The Kid from Red Bank, Lil' Darling de Count Basie - Musique à l'école n°25 : Big band et langage jazz, Splanky de Count Basie...
(5) *Homme et problèmes du jazz* - Coll. Epistrophy, Ed. Parenthèses (Roquevaire)

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15, rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél.88.31.03.22
Reproduction interdite

Imprimerie Spéciale de l'Editeur

Ecouter Coleman HAWKINS
Body and soul

Coleman HAWKINS (1904-1969)

On ne connaît pas de tradition louisianaise pour le saxophone, qu'il soit alto ou ténor, et, lorsque Coleman Hawkins apparaît sur la scène du jazz en 1920, l'instrument n'a connu que des essais d'intégration très malheureux. Pourtant, le saxophone va apporter au jazz une voix nouvelle et infléchir toute son évolution future.

A l'origine, nous trouvons en tout et pour tout un musicien : Coleman Hawkins, le *Bean,* qui, dans l'histoire du jazz, reste l'« inventeur » du saxophone ténor. C'est à lui qu'il revient de trouver et de donner au ténor sa place dans cette période de mutation qui voit le déclin du style *New Orleans* et l'avènement du style orchestral swing de l'époque *middle jazz.*

1. Période 1920-1929 : *recherches*

La chaleur du timbre des saxophones a tôt fait de séduire les arrangeurs, qui groupent l'alto, le ténor et le baryton en un nouveau pupitre, face aux Cuivres. Dès 1924, Hawkins, qui fait alors partie du grand orchestre de Fletcher Henderson, s'attache à délivrer l'instrument de la prison des sections où il reste confiné, et à créer une véritable pensée saxophonique permettant d'imposer le ténor comme soliste improvisateur. Sur ce plan, Hawkins va pratiquement tout faire : élaboration d'un phrasé propre au saxo, avec équilibre de l'intensité du son et du débit des notes, travail de la sonorité, de la respiration, recherche d'un style, acquisition du swing...

Le chorus de *The Stampede* (1926) est très caractéristique de sa première manière. Malgré une certaine ampleur, sa sonorité se montre dure et semble avoir du mal à s'affranchir d'une gênante lourdeur. Son phrasé est haletant et brutal ; il subit encore l'influence à la fois du style *New Orleans* primitif et du jeu détaché, hoquetant des cornettistes-trompettistes de la première génération. Ces défauts sont cependant compensés par une manière fougueuse et bondissante, ainsi que par un sens très sûr de l'improvisation. Puis, dans un morceau comme *Blazin'* (1929), Hawkins semble déjà avoir trouvé un premier équilibre ; sa violence réjouissante, mais quelque peu brouillonne, est mieux domestiquée, et il parvient progressivement à dépasser son jeu staccato et heurté, sauf dans les thèmes pris sur un tempo rapide.

En écoutant, par exemple, *Hello Lola* (1929), vous remarquerez comme il a du mal à lier et les notes et les différentes phrases entre elles ; ce morceau témoigne du dualisme de son jeu en cette étape intermédiaire dans l'acquisition du phrasé lié.

2. Période 1929/30-1934 : *Hawkins, le « Dauphin du jazz »*

« Le Hawkins de 1930, note Lucien Malson, n'a pas encore atteint à la maturité, mais il a déjà trouvé sa voie. Sa sonorité s'est affinée au moment même où elle devenait plus profonde, plus richement timbrée. Par elle, l'art de Hawkins devient expressif. Une humanité se fait jour, là où l'on n'apercevait que l'expression d'un fougueux tempérament. »

Sa quête du legato (1) (tellement plus propice au swing) aboutit avec un morceau comme *Can you take it* (F. Henderson, 1933), pour prendre définitivement l'avantage.

Sur le plan stylistique, ces années voient Hawkins se forger un langage fortement personnel, de plus en plus cohérent et organisé. Son discours musical, mieux canalisé, acquiert cet équilibre logique, reposant sur des périodes très carrées, qui évoque l'art des grands orateurs littéraires classiques ; il s'enrichit aussi de procédés expressifs, développant les ressources du ténor (glissando, inflexions *dirty* (2), notes aiguës et suraiguës), comme dans *King Porter Stomp* (1932), *Jamaica Shout* (1933)... et surtout *One Hour* (1929), qui symbolise le premier classicisme du saxophoniste. Dans ce slow, Hawkins fait preuve d'un sens du développement, de la phrase bien construite, d'un swing intense, qui contribuent à préciser la pensée du *middle jazz.*

A partir de 1930, il s'écarte de ce classicisme pour développer une nouvelle conception du slow. « Il s'agit, écrit encore Lucien Malson, d'une sorte de paraphrase, d'un discours disert, où le thème est enrobé dans des guirlandes de notes. Le tempo est transcendé, les valeurs irrationnelles abondent. » Des enregistrements comme *I've got to sing a torch song, The day you came along* (F. Henderson, 1933) concrétisent cette nouvelle manière, appelée on ne sait trop pourquoi style « rhapsodie ».

3. Période 1934-1939 : *la maturation*

En Europe, loin du jazz vivant, Hawkins poursuit une évolution tout intérieure, qui s'oriente dans le sens du dépouillement ; son style, épuré, débarrassé de toutes fioritures inutiles, sait aller directement à l'essentiel.

Cette bénéfique évolution personnelle, loin de se dissocier de celle du jazz en général, s'inscrit parfaitement dans la tendance au classicisme qui caractérise l'ère des big bands et du swing. Et, une fois de plus, Hawkins fait figure de précurseur.

Les quatre faces gravées à Paris en 1937, et restées parmi ses plus célèbres, préfi-

(1) **Legato** : phrasé lié.
(2) **Dirty** : sonorité dure, grinçante.

gurent l'art du grand saxophoniste ténor parvenu à sa maturité : *Honeysuckle rose,* dont le chorus est un modèle d'équilibre et de sobriété ; le fougueux *Crazy Rhythm* avec Django Reinhardt ; *Sweet Georgia Brown,* particulièrement révélateur de sa nouvelle tendance à la simplification ; *Out of Nowhere,* qui procède du style « rhapsodie » sur un tempo médium-lent.

4. Période 1939-1945 : *l'apogée*

Cette période est dominée par le chef-d'œuvre de la maturité créatrice de Hawkins : *Body and Soul* (1939).

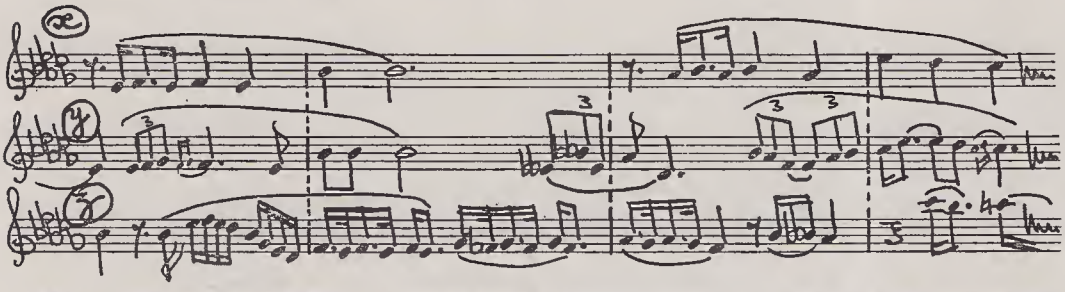
L'œuvre s'ouvre par 4 mesures introductives du piano solo. Dans son premier chorus de 8 mesures, Hawkins expose le thème, non dans la version originale de John W. Green *(Ex. x),* mais dans une paraphrase d'une rare perfection *(Ex. y)* ; le saxophone déroule une mélodie généreusement épanouie qu'enrichit sobrement l'emploi habile de notes de passage. Remarquez cependant comme les points d'appui mélodiques restent de toute évidence les mêmes que pour le thème original *(Ex. x-y).*

Puis, sans interruption, Hawkins enchaîne un second chorus *(Ex. z)* ; il se livre à une longue variation, strictement axée sur la trame harmonique du thème (comparaison entre *x, y* et *z*), qu'il exploite, décompose avec un art consommé, épousant avec souplesse de subtils accords de passage. Notez aussi qu'il n'y a — intentionnellement — ni les contours mélodiques, ni les inflexions propres au blues.

Après la 24e mesure, son improvisation est enrichie par un *background,* un arrière-plan en accords des instruments mélodiques.

Pour créer un swing intense, Hawkins imagine le procédé du « dédoublement du mouvement », qui décompose le temps en deux parties, s'appuyant ici sur les temps forts (1er et 3e) de la basse et l'accentuation très marquée des 2e et 4e temps à la batterie.

La sonorité du « *Bean* » reflète à présent une parfaite maîtrise de son instrument : moelleuse, large, bien timbrée, moins claironnante mais plus concentrée que par le passé, tellement expressive grâce à son fameux vibrato qu'André Hodeir qualifie « de plus régulier que celui d'Armstrong ».

Vers la fin de l'interprétation, l'intensité d'expression du discours musical est augmentée par un profond lyrisme intériorisé, que rendent plus poignant les incursions dans l'aigu de l'instrument. Puis le tutti instrumental s'interrompt brusquement, et, dans une brève cadence, le saxo ténor solo réalise une marche harmonique descendante qui conduit à l'accord final.

x : thème original de **Body and Soul** **y :** paraphrase de Hawkins (exposition) **z :** début du 2e chorus de Hawkins (exemples relevés par André Hodeir)

Sur un tempo rapide, Hawkins nous livre un autre aspect de son génie créateur : avec *When lights are low* (1939), créé sous la direction de Lionel Hampton, il inaugure une manière de jouer brutale et agressive, assortie d'effets de *growl* (3), illustrée encore dans *Meet Doctor Lou* et *Fine Dinner* (1939), thèmes de sa propre composition. Ce style, inaccoutumé chez Hawkins, ouvrira la voie aux tendances ultra-expressionnistes des saxophonistes ténors Illinois Jacquet, Ike Quebec, John Hardee, Arnett Cobb ... Et, avec *My Ideal* (1944) et *You go to my Head* (1946), Hawkins revient pour un temps à son ancienne manière « rhapsodisante ».

Plus que jamais, Hawkins possède complètement son instrument. Sa sonorité atteint à une richesse de timbre unique ; il tire des effets sensationnels du registre aigu, notamment des harmoniques, qu'il utilise dans des moments d'extrême véhémence comme dans un autre de ses chefs-d'œuvre, *Yesterdays* (1944), qui, déjà, annonce le *Bop* naissant.

5. Période 1945-1965 : *vingt années de classicisme*

Parvenu au sommet de son art, Hawkins n'a plus guère évolué. Il n'a cessé cependant de parfaire son style, associant généreusement à son classicisme les découvertes de ses cadets.

Il a non seulement orienté à lui seul le style de tous les ténors jusqu'à la fin des années 1930, mais il a également étendu son influence sur le jazz tout entier par la densité et l'équilibre d'un langage instrumental auquel il n'était pas encore habitué.

Le phénomène de « ténorisation du jazz », lié à l'exceptionnel génie créateur de Hawkins, reste aujourd'hui encore une constante dans l'évolution des différents styles de jazz, de 1930 au jazz-rock actuel.

(3) **Growl** (grogner) : effet de sonorité rauque.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite 27.9/6 IREG - Strasbourg

Cake Walkin's Babies from Home

2/19 Blues

Oeuvres de la période française

Sidney BECHET
(1897-1959)

Conçue dans l'esprit d'un guide d'écoute, la présente fiche analytique est destinée à vous familiariser avec l'immense production de Sidney Bechet. En effet, les oeuvres retenues nous semblent représentatives des trois principales périodes que l'on peut distinguer dans l'évolution créatrice de ce géant du style New Orleans.

Cake Walkin's Babies from Home (1924) est une oeuvre qui marque une date significative à la fois dans la maturation du style New Orleans et dans l'évolution musicale de la carrière de Bechet, qui, dès cette époque, apparaît comme un musicien de jazz accompli, le meilleur sur un instrument à vent.

Si Bechet n'avait pas eu le temps de conquérir la place qui lui revenait au cours de l'époque héroïque (1900–1928), la période du Revival (renaissance de New Orleans amorcée à partir de 1938 en pleine ère «swing») va le porter aux sommets les plus glorieux.

2/19 Blues, enregistré avec Louis Armstrong en 1940, est un des chefs-d'oeuvre les plus représentatifs de l'art de Bechet, qui marque certainement le point culminant du New Orleans Revival.

A la suite du Festival de Jazz de Paris en 1949, Bechet connaît une consécration populaire sans précédent. Tout au long de sa «période française» (1949–1959), sa veine créatrice va lui inspirer un flot de succès, parmi lesquels des titres inoubliables : *Petite fleur, Promenade aux Champs-Elysées, Le marchand de poissons, Si tu vois ma mère...*

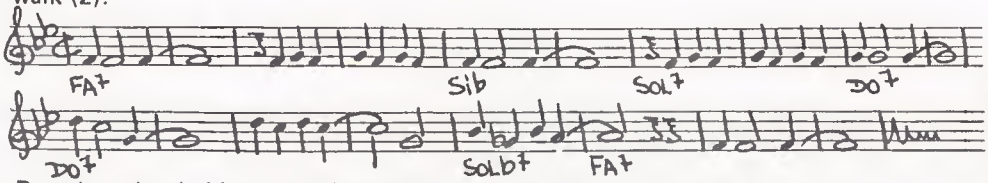
CAKE WALKIN'S BABIES FROM HOME (1924)

C'est à partir de 1923 que Sidney Bechet grave ses premiers disques importants avec le groupe Blue Five réuni par Clarence Williams. *Cake Walkin's Babies from Home* est enregistré en 1924 avec la formation suivante :
Louis Armstrong (cornet), Sidney Bechet (sax soprano), Charlie Irvis (trombone), Clarence Williams (piano), Buddy Christian (banjo).

Cake Walkin's Babies from Home met en oeuvre une brillante et riche polyphonie à trois voix, que soutient une section rythmique très ferme (malgré l'absence de contrebasse et de batterie).

Sur le plan rythmique, il s'agit d'un *two beat* (2/2) caractéristique avec ses quatre temps appuyés par le banjo et le jeu *stride* (1) du piano marquant les deux temps, mené sur un tempo très vif.

D'entrée, le thème est exposé par le cornet ; c'est un thème très allant et syncopé, qui puise vraisemblablement son inspiration à la source du ragtime et plus précisément du cakewalk (2).



Dans le cadre de l'improvisation collective, il est ensuite développé au cours de trois chorus (3) successifs, dont le premier fait appel à la voix.

Selon un procédé qui va s'institutionaliser dans le style New Orleans, l'arrangement inclut des interruptions du rythme (breaks), durant lesquels le cornet, le trombone et le sax soprano se livrent tour à tour en soliste à une sorte de cadence mélodico-rythmique. Les breaks ponctuent ainsi le déroulement des chorus successifs pour relancer la dynamique créatrice et rythmique.

MUSIQUE & CULTURE

• Armstrong, qui vient de quitter sa place de 2e cornet dans le Créole Jazz Band de King Oliver et qui tient pour la première fois la place du premier cornet, fait preuve d'un jeu infaillible s'épanouissant par la sonorité puissante de son instrument, et guide solidement le jeu contrapuntique.

Dans les chorus, il déroule une paraphrase étonnante par ses qualités expressives et par sa maîtrise des variations rythmiques.

• Le trombone assume parfaitement son rôle de soutien harmonique, dessinant un contre-chant hoquetant, qui introduit les accords successifs de la grille :

Fa7 – Sib – Sol7 – Do7 – Fa7 – Sib.

• Même si la polyphonie à trois voix révèle une homogénéité et une spontanéité constructives, le génie affirmé de Bechet domine ici l'enregistrement de très haut. Bechet, en effet, apparaît comme un jazzman accompli, en pleine possession de ses moyens techniques et en pleine maturité créatrice.

Dans cette oeuvre, il parvient définitivement à se libérer de la régularité un peu raide héritée du ragtime. Sa ligne mélodique ondoyante se déroule avec une infinie souplesse et un élan inventif ininterrompu ; elle vole par-dessus le rythme de base avec un *swing* (4) infaillible, un sens profond de la pulsation.

De plus, Bechet traduit, peut-être inconsciemment, et pour la première fois dans l'histoire du jazz, une perception «ternaire» du rythme, profondément génératrice de swing, et qui va rester une des vertus fondamentales du jazz.

Les rythmes «balancés», notamment les figures pointées , font ici l'objet de traitements subtils dans leurs divisions rythmiques par rapport à la pulsation de base et en arrivent à être exécutés sur une figure rythmique ternaire .

Le swing naît aussi d'accentuations libres venant souligner des notes privilégiées, d'inflexions et d'accentuations transformant la matière sonore.

Cette innovation du traitement rythmique de la musique est particulièrement sensible dans le break que prend Bechet dans le dernier chorus. Ce break, superbe exemple de la façon dont il étire sa ligne mélodique par-dessus le rythme de base, est constitué de 4 segments de 2 mesures chacun : dans le premier segment, Bechet joue une figure répétée en triolet, dont la première note est légèrement plus longue et accentuée ; dans le second segment, il joue les triolets presque régulièrement ; dans le troisième segment, il combine des triolets avec des croches et des doubles croches pointées ; et dans le dernier segment, ce sont les croches et les doubles croches pointées qui priment.

«Il y a, note J.L. Collier, une variété rythmique extraordinaire dans ces breaks, ce qui constitue un des cachets du meilleur jazz».

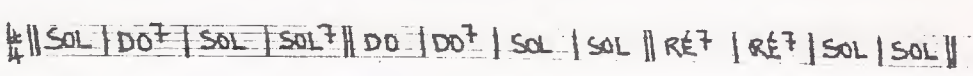
Tout au long des variations qui lui reviennent, Bechet fait preuve d'une invention intarissable, déroulant un dessin véritablement mélodique, qui se révèle magistralement construit.
Le jeu de Bechet tel qu'il apparaît dans *Cake Walkin's Babies from Home* changera très peu jusqu'à la fin de sa carrière. Dans ce morceau, on trouve déjà ce flot de musique sans fin, cette grosse sonorité «au bord aiguisé et coupant», ces sons âpres et raclés, cet accent autoritaire et triomphal qui font l'originalité et la force de la musique de Bechet.

2/19 BLUES (1940)

L'enregistrement comprenant *2/19 Blues, Down in Houcky Touk Town* (5), *Perdido Street Blues, Coal Cart Blues*... a été réalisé en mai 1940, avec la formation suivante :
Louis Armstrong (cornet), Sidney Bechet (sax soprano), Claude Jones (trombone), Luis Russel (piano), Bernard Addison (guitare), Welman Brand (contrebasse), Zutty Singleton (batterie).

Il reste comme un des points culminants du New Orleans Revival. Sur le plan de l'orchestration, relevons la présence d'une section rythmique très complète : piano, guitare, contrebasse, batterie (ce qui n'était pas encore le cas dans *Cake Walkin's Babies from Home*).

2/19 Blues s'impose comme la meilleure face du disque. Ce chef d'oeuvre du genre est un blues très *low down* (6), reprenant un vieux thème de Buddey Bolden. Avec ses 3 fois 4 mesures, il adopte le canevas traditionnel du blues ; la grille harmonique, en *sol* majeur, est basée sur les trois accords de tonique, de sous-dominante, de septième de dominante.



1. Une introduction de quatre mesures, lancée par la batterie, ouvre le morceau.

2. Dans une improvisation collective très prenante, le cornet expose le thème avec nonchalance ; le soprano de Bechet love autour du chant une admirable guirlande sonore, que complète un trombone inventif et chantant.

3. Armstrong chante les deux chorus suivants, en mâchant ses mots avec une saveur émouvante et avec toute la force expressive de son timbre de voix rauque.

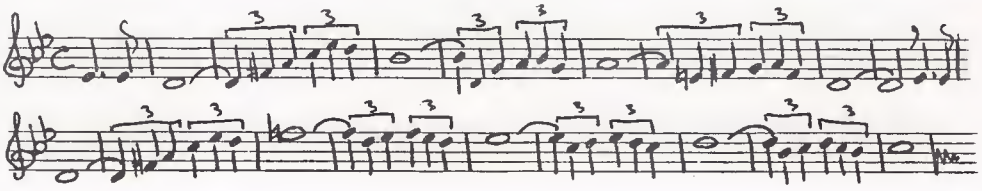
4. Le quatrième chorus donne lieu à une de ces extraordinaires envolées lyriques dont Sidney Bechet est coutumier. Sa veine créatrice engendre un chant continu, d'une intense expression lyrique, qui s'impose par la logique de son phrasé, la sonorité véhémente, le vibrato dense et chaleureux, la couleur mélancolique des *blue notes*.

5. Le dernier chorus, qui couronne l'oeuvre par une reprise du thème, est une belle improvisation collective à trois voix, dont les inflexions émouvantes du sax soprano donnent une dimension élargie à la ligne mélodique.

OEUVRES DE LA PÉRIODE FRANCAISE (1949–1959)

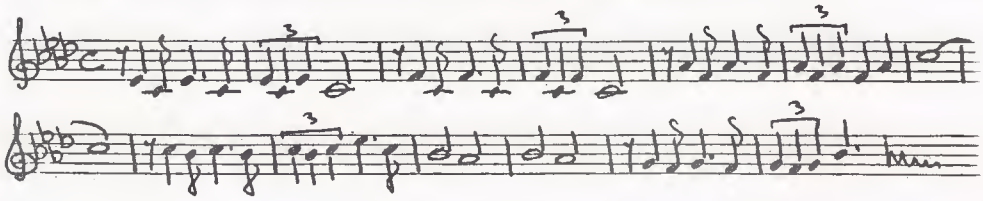
Michel Dorigné écrit très justement que «Sidney a su, en particulier au cours de son époque française, et à travers un répertoire quelquefois très commercialisé, donner à la moindre guimauve des chansonnettes un aspect transcendé. C'est sans doute ce qui demeure le plus surprenant dans un art qui sut à la fois être populaire et magnifiquement raffiné.»

Parmi les morceaux justement populaires, composés par Bechet lui-même et enregistrés avec Claude Luter et ses Lorientais, mentionnons :

1. *PETITE FLEUR* : dans ce solo intensément lyrique, Bechet charge sa phrase musicale d'une tension et d'une enflure véhémente, que servent la chaleur de son timbre, la couleur de sa sonorité par l'utilisation de glissandos, d'inflexions et de notes portées. La maîtrise instrumentale du musicien s'impose ici magistrale.

2. *PROMENADE AUX CHAMPS–ELYSÉES* : ce morceau, au rythme sautillant et bien balancé, développe une improvisation collective très New Orleans, dans laquelle la clarinette de Claude Luter brode de fraîches guirlandes.

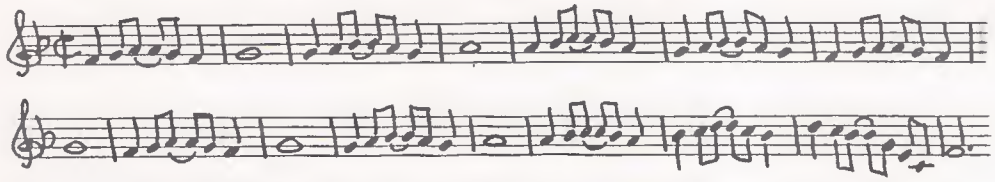
   L'exposition du thème est suivi d'abord d'un chorus de trombone, puis d'un chorus de sax soprano, qui voit Bechet imaginer une paraphrase nerveuse, aux arabesques somptueuses.

   Le retour très animé du thème vient couronner la série des chorus.



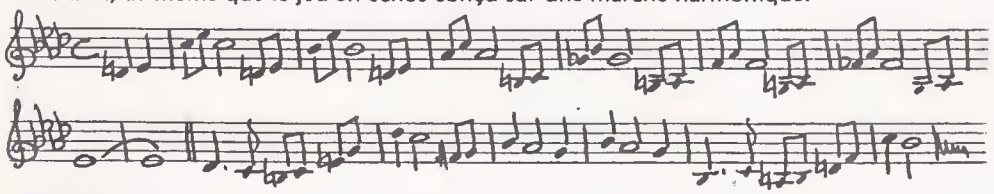
3. *LE MARCHAND DE POISSONS* s'appuie sur le tempo de la marche-foxtrott. L'énoncé du thème, confié aux sax soprano de Bechet, s'épanouit dans une improvisation collective au foisonnement exaltant.

Le couplet fait intervenir des rythmes fougueux, de caractère sud-américain.



4. *SI TU VOIS MA MERE* est un slow cafardeux, dominé par la voix expressive et généreuse du soprano de Bechet.

L'accompagnement en accords tenus renforce la tension dramatique qui émane du chant, de même que le jeu en échos conçu sur une marche harmonique.



(1) *stride* : style pianistique caractérisé par le jeu de la main gauche marquant les temps forts par une note basse et plaquant un accord sur les temps faibles.
(2) *cake-walk* : danse Noire, très syncopée, en vogue dans les plantations au début des années 1900, qui est à l'origine du ragtime.
(3) *chorus* : improvisation sous forme de variation prise par un soliste en s'appuyant sur le thème du morceau.
(4) *swing* : il s'agit là de cette sorte de pulsation rythmique basée sur la détente et la tension, qui est la force vive, l'«anima» du jazz.
(5) analysé dans *MUSIQUE A L'ECOLE* n° 16 (numéro consacré à une approche du style New Orleans.
(6) *low-down* : littéralement à ras du sol ; musique lente et expressive à l'excès, très sensuelle, destinée tout particulièrement aux dancings pour permettre aux couples de s'enlacer.

DISCOGRAPHIE

. Louis Armstrong, Sidney Bechet with the Clarence Williams Blue Five (avec *Cake Walkin's Babies from Home, Texas Moaner Blues, I'm a little Blackbird, Coal Cart Blues...* etc) — CBS 63.092 série «Aimez-vous le jazz ?» n° 14.

. Sidney Bechet (avec *2/19 Blues, Down in Houcky Tonk Town, Perdido Street Blues, Viper Mad...* etc) — BRUNSWICK 0006 série «Préférence».

. Le disque d'or de Sidney Bechet (avec *Petite Fleur, Promenade aux Champs-Elysées, Marchand de poissons, Si tu vois ma mère, les Oignons, Dans les rues d'Antibes...* etc) — VOGUE, MODE *MDINT* 9314.

BIBLIOGRAPHIE

◇ *La musique c'est ma vie (Treat it Gentle)* de Sidney Bechet (1960) — La Table Ronde.

◇ *Sidney Bechet, notre ami* de Raymond Mauly (1959) — La Table Ronde.

◇ *L'aventure du jazz* (Vol. 1) de James Lincoln Collier — Albin Michel.

◇ *Jazz, Culture et Société* par Michel DORIGNÉ – Paris, Ed. Ouvrières «Vivre son temps»

◇ *Jazz 1* de Michel Dorigné — Collection «*Données actuelles*» — L'Ecole des Loisirs.

◇ *JAZZ 2, New York Kansas, Grands orchestres et grands solistes (1925-1950), Middle Jazz l'époque Swing* par Michel DORIGNÉ – Coll. «Données actuelles»: L'école des loisirs.

Copyright by MUSIQUE ET CULTURE 15 rue Hechner F 67000 STRASBOURG Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite

29.8–9/20 Imprimerie Spéciale de l'Editeur

C

THE KID FROM RED BANK
LIL' DARLIN'
pour big band de jazz

Count BASIE
Neal HEFTI

A partir de 1951, Count Basie entre dans la seconde phase de sa carrière. Aidé par son directeur musical Marshall Royal, il s'oriente vers une nouvelle conception du grand orchestre, principalement caractérisée par une exécution témoignant d'une puissance contenue, par une utilisation fréquente de larges trémolos et par des effets de masse dans lesquels les pupitres des Anches et des Cuivres jouent le rôle d'une section unique.

Ce renouveau passe, pour une grande part, par des arrangeurs talentueux, et notamment Neal Hefti, engagé en 1952, qui emporte l'orchestre vers les sommets inégalables d'une perfection classique. Hefti, par ailleurs excellent compositeur de thèmes, réalise une série de morceaux originaux qui font triompher l'orchestre de Count Basie au Festival de Newport en 1957, allant jusqu'à surclasser celui d'Ellington.

Une grande partie de ces titres, parmi lesquels figurent *The Kid from Red Bank* et *Lil' Darlin'*, sont enregistrés à New York, le 21 octobre 1957, avec la formation suivante :

5 trompettes : Wendell Culley, Snooky Young, Joe Newman ;
3 trombones : Henry Coker, Benny Powell, Al Grey ;
5 saxophones : Marshall Royal (*sax alto*), Frank Wess (*sax alto + ténor*) ; Eddie Davis, Frank Foster (*sax ténors*) ; Charlie Fowlkes (*sax baryton*) ;
guitare : Freddy Green ; *batterie* : Sonny Payne ;
basse : Eddie Jones ; *piano et direction :* Count Basie.

Référence discographique :
Count Basie and his orchestra, arrangements (*) *de Neal Hefti («Atomic»);* ROULETTE vol. 1

THE KID FROM RED BANK (**)

En quatre mesures d'introduction, le piano de Basie définit l'esprit du morceau et lance le rythme. La section rythmique installe la pulsation souple et fluide du style *jump* (*) cher au Count, marquant de manière égale chaque temps ; ce *four beat* (*), mené à « 280 à la noire » (mesure *C barré*) crée un *swing* (*) puissant, au rebondissement si élastique qu'il agit comme une libération des formes mélodiques et rythmiques.

Le *riff* (*) thème générateur du morceau (**Ex. 1**), explose alors aux Cuivres (trompettes et trombones) sur une note (*sol*) répétée à contretemps par les saxos ; mélodiquement, ce thème gravit tous les degrés de la gamme chromatique de *do*, pour revenir sur la dominante *sol* après un large trémolo d'une étonnante cohésion, laissant au piano le soin de conclure cette exposition.

Le piano développe ensuite un premier motif (**Ex. 2**), dans un *chorus* (*) révélateur du style de Basie. Le phrasé de la main droite, simple, vivace et élégant, s'épanouit dans le registre aigu du clavier, enrichi de place en place par les ponctuations rythmiques des accords plaqués de la main gauche. C'est un jeu pianistique brillant et efficace, qui s'appuie sur l'infaillible mécanisme de la section rythmique. Un glissando descendant sur deux mesures introduit un second motif (**Ex. 3**), confié aux saxos et aux trombones. Accentuations marquées et formules syncopées donnent à cette phrase son élan et son dynamisme, renforcés par une variante du *riff*, dans un fougueux crescendo.

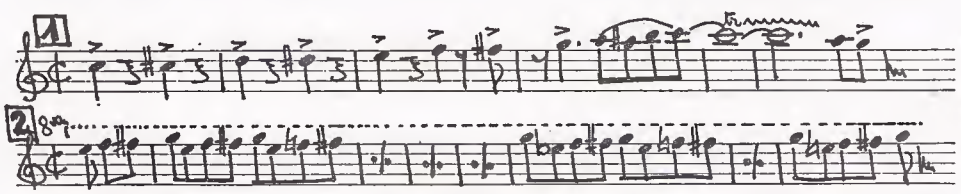
Après une reprise intégrale de ce volet, le piano revient en soliste pour développer une longue improvisation, fraîche et réjouissante (**Ex. 4**). Le toucher, à la fois incisif et musclé, délicat et nuancé du Count sert admirablement son inspiration qui, avec une apparente délectation, puise ses éléments dans la tradition du *blues* et du *boogie woogie* (*). La virtuosité athlétique dont fait preuve Count Basie dans la ligne mélodique est encore soulignée par l'accompagnement en style *stride* (*) et par les emprunts aux formules roulantes du *boogie*.

Une intervention *double forte* du tutti orchestral, axée sur la dominante *sol* fortement accentuée, conduit à la réexposition du premier motif par le piano (**Ex. 2**). Ce pont apparaît une fois encore pour déboucher sur de nouvelles variations du piano solo.

De nature plus rythmique, celles-ci s'ouvrent par un véloce trait descendant en triolets de croches. Se jouant des registres, Basie passe de l'aigu, incisif et nerveux, au médium, où son improvisation vient se régénérer sur la répétition prolongée (8 mesures) de la cellule rythmique « *croche pointée-double* », à la dominante du ton.

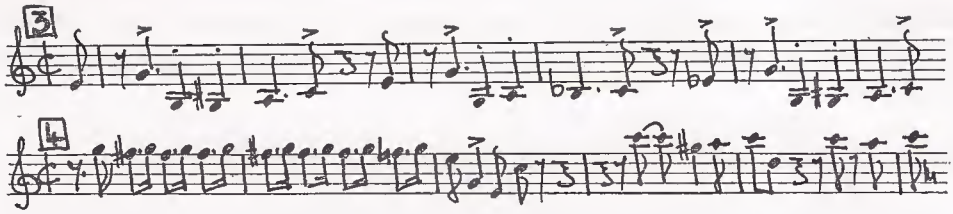
Le *riff* explosif (**Ex. 1**) réapparaît à son tour dans sa forme initiale, pour se prolonger cette fois par une formule conclusive qui intervient après quelques notes d'une vitalité surprenante du piano s'opposant à l'ensemble de la masse orchestrale.

Les interventions successives du tutti et du piano solo montrent combien Basie est sensible aux contrastes de timbres et de volumes sonores. Dans le contexte orchestral,



(*) Pour l'explication de ces termes, se reporter au lexique publié dans le n° 8, série 26 (mai 1981).
(**) THE KID FROM RED BANK (*L'enfant de Red Bank*) est dédié à C. Basie ; Red Bank, dans le New Jersey, est son lieu de naissance.

MUSIQUE & CULTURE



il sait mieux que quiconque faire scintiller le clavier par l'emploi d'une simple note, d'un accord en syncope ou d'une phrase alerte, qui recèle un *swing* intense et rayonnant.

La coda est amorcée par une descente chromatique des saxos dans le grave. L'euphorie rythmique est brusquement interrompue par un trait ascendant en tierces du piano que couronne un puissant accord conclusif du tutti.

En concevant ce morceau à l'intention du Count, Neal Hefti lui a fourni, plus que jamais, l'occasion d'affirmer son génie pianistique dans le contexte d'un arrangement orchestral. Transcendant les structures habituelles du jazz, et tout spécialement la conception du *chorus,* Basie atteint avec *The Kid from Red Bank* à un véritable concerto pour piano et orchestre en réduction, qui pourrait faire penser à Mozart par sa légèreté, sa gaieté, sa grâce et ses contrastes. La perfection exceptionnelle du travail d'ensemble de la machine orchestrale s'affirme, de bout en bout, à la hauteur de l'inspiration du chef qui l'a façonné.

LIL' DARLIN'

Lil' Darlin' est tout aussi caractéristique du style de Count Basie, mais dans le genre de la *ballade-jazz.* De construction très classique, le morceau présente un plan en trois volets précédé d'une brève introduction : exposition du thème, *chorus* de trompette, réexposition du thème et coda.

Le thème de Neal Hefti (**Ex. 5**), est un *song* standard par sa structure AA'BA qui compte trente-deux mesures (2 × 16), ainsi que par son tissu harmonique complexe et raffiné qui exclut tout accord parfait.

L'introduction est confiée au piano, qui, par une succession d'accords résonnants, installe la tonalité fondamentale de *fa.*

Le thème (**Ex. 5**), calme et chantant, est lancé par un accord arpégé de la guitare, dans un tempo très lent (80-88 à la noire), mesure à *4/4,* qui n'est pas sans évoquer le *Blues.* Sa facture rythmique et harmonique lui confère une intensité d'expression d'autant plus émouvante et communicative qu'elle s'appuie sur une pulsation rythmique, souple et marquée, de la section rythmique et qu'elle s'exprime, dans la nuance *piano,* par la voix du tutti d'orchestre.

En effet, les pupitres mélodiques forment une section unique, dont l'homogénéité parfaite engendre des timbres fondus et des sonorités veloutées.

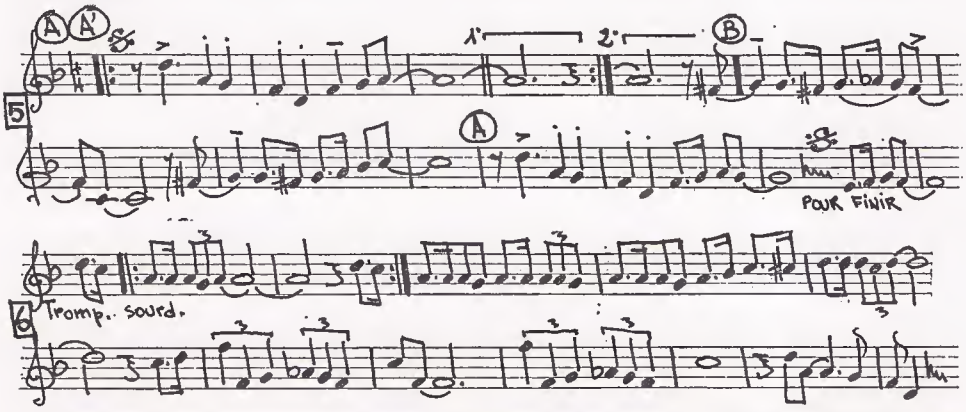
Le *swing* (*) intense qui se dégage de cette composition est, comme à l'habitude, entretenu et stimulé par les interventions épisodiques du piano de Basie.

La partie centrale du morceau fait intervenir en soliste la trompette bouchée, très colorée, de Wendell Culley. C'est un *chorus* de 16 mesures qui tient l'auditeur en haleine par la richesse de l'inspiration et le sens du développement musical.

Sur un *back ground* (*) qui conserve la trame harmonique du thème, Culley exploite admirablement les possibilités expressives de la trompette bouchée par des inflexions chaleureuses. L'apparente décontraction rythmique, la souplesse avec laquelle il déroule ses figures mélodiques en dehors des temps, libèrent un *swing* intense et profond.

En comparant la notation du début de ce *chorus* (**Ex. 6**) et en écoutant comment Culley lui donne vie, nous pouvons mesurer les qualités de créativité spontanée dont font preuve les musiciens de jazz au cours de leurs improvisations.

Après une reprise intégrale du thème (**Ex. 5**), la coda débouche sur un lumineux accord de *fa majeur 9* que préparent une marche harmonique en accords de septième (*Fa 6 : mib mineur 7 - ré mineur 7 - ré b majeur 7 - sol mineur 7*) et un appel du piano.



Copyright by MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG, Tél. (88) 31.03.22
Reproduction interdite
IREG - Strasbourg